BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIII
NOVEMBRE 1952 - N. 11

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPERIMENT. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Disegni di Giovanni Consolazione

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 4?, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

AL TEATR

E. C. I. presenta:

CARMEN de LIRIO e **CARLO CAMP**

nella rivista di **MARCHESI** e **METZ**
con le coreografie di **GISA GEERT**
e le musiche originali di **PASQUALE FUCILLI**

Tutto fa Broadu

Regia di **MARCELLO MARCHESI**

WILMA ARIS
LUCIANA DOLPHIN

FRANZ STEINBERG

UMBERTO RAHO
ENZO CENCIOTTI

Alex **YOUNG**

LEONA

James **FIELDS**

★

FIGURINI COSTUMI
VECCIA - FOLCO

REALIZZATI DA
LUCIA BOETTI

BOZZETTI SCENE
RATTO - HOFFER

REALIZZATI DA
BROGGI - TRADICO

SCENOTECNICO: RAGGI
EFFETTI LUCE: D'AMBROSIO

Original

ROLF HILL

Maestra Direttrice: **Geltrude Hiller**

PASQUALE FUCILLI
e la sua orchestra

TILDY

Giancarla Vessio

O SISTINA

ANINI

LUCY D'ALBERT

Edward Lane

TAPPEZZERIE: **MAGNI** ⋆ PARRUCCHE: **MAGGI** ⋆ CALZATURE: **QUINTÈ**

ay

KARIN HÖHNE

NADJA ZELINKA

LUCETTE BAGARRY

LUCETTE MAZZINCHI

STEPHY PARKÜS

INGEBORG MOLLER

★

VALERIO BROCCA

JEROME JOHNSON

CARLO GHESA

ER

irls

ROMAN

New Orleans

Jazz band

ARINO

Direttore di Scena: **ARRIGO DONADIO**

ER CHIARI

BIENNALE DI VENEZIA

MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

VENTI ANNI DI CINEMA A VENEZIA

A CURA DELLA DIREZIONE

IN TRE EDIZIONI: **ITALIANA - FRANCESE - INGLESE**

PREZZO DI CIASCUNA EDIZIONE L. **3.500**

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIII - NUMERO 11 — NOVEMBRE 1952

Filosofia del personaggio e sequenza filmica

I

Personificare significa nel linguaggio corrente prendere l'aspetto di qualcuno, ed anche di un ideale di cui la personificazione rappresenta il simbolo. Questo simbolo non è altro, in fondo, che l'attribuzione di elementi inerenti a quell'ideale e che vengono considerati qualche cosa di tangibile e di rappresentativo. Cosí il personaggio che simboleggia la giustizia potrà avere la bilancia nelle mani, come quello che simboleggia la guerra potrà avere l'elmo di Minerva sul capo.

Ma il simbolismo che nella personificazione acquista il carattere di un costume non può mai essere il simbolismo di un'astrazione. Vero che la giustizia, la guerra, il diritto, la fede, oggi sono delle astrazioni nel linguaggio, perché il linguaggio comune considera astratto tutto quello che non è riferibile ad una esperienza sensibile; ma quando noi diciamo astrazione intendiamo dire qualche cosa di staccato da quel nucleo che costituisce nel suo complesso una unità ideale. Cosí, per esempio, possiamo personificare la giustizia, ma non possiamo personificare la sentenza che è una parte della giustizia. Simbolizzare la sentenza è rendere quasi inintelligibile l'idea stessa di sentenza.

Mentre nella personificazione di un complesso ideale si cerca di chiarire il complesso stesso, nella personificazione, e nel conseguente simbolismo, di un elemento di quel complesso ideale noi abbiamo il grottesco, un grottesco che ha la sua funzione senza dubbio poiché fa ridere, ma appunto perché fa ridere ha una funzione diametralmente opposta a quella che assume il simbolismo attraverso la personificazione. Far ridere, simbolizzando l'elemento di una unità ideale, vuol dire mettere nelle condizioni di assoluta inintelligibilità lo spettatore che, con l'imprevisto, si trova disorientato, ma non timoroso, perché è manifesta la distruzione di qualche cosa che era parte di un tutto assolutamente inseparabile; vera *distruzione* proprio perché è la parte di un inseparabile che diventa personaggio e che, appunto perché *irreale,* acquista il carattere del fantoccio.

Il *fantoccio,* che il *simbolo illegittimo* crea, è una figura che ha la sua funzione, poiché attraverso il ridicolo persegue il suo fine, che è quello di mettere in luce l'inseparabilità di un complesso ideale.

Perché è sempre ridicolo un fantoccio? e perché questo ideale si cerca di farlo rivivere agitandolo davanti ad una platea?

In fondo non si può rispondere che in un modo: perché l'irrealtà di una creatura è la misura di una tentazione, cioè è il limite che l'uomo può raggiungere nell'infecondo tentativo di creare un personaggio. Infecondo tentativo, ma tentazione che si rinnova sempre e che mette in luce appunto l'incapacità a dar vita a ciò cui l'umanità desidera dar vita, cioè a un individuo.

Quando il simbolismo è il simbolismo di una unità ideale che raggiunge una personificazione completa, non si ride, ma non si crea. E' sì *reale* — in un certo senso — la personificazione raggiunta, ma soltanto in un certo senso, poiché tutti gli elementi che concorrono a determinare quell'ideale sono presenti nella personificazione. Il simbolismo di uno di questi elementi e la personificazione simbolica danno luogo al grottesco proprio perché sono di una irrealtà estrema, il senso dell'impossibilità di una creazione comunque tentata che si rivolta verso il creatore, mettendo in luce il falso prodotto attraverso un *mostruoso,* che non genera però il terrore.

Il personaggio *grottesco* non è altro dunque che un falso personaggio, e tutto quello che è falso fa ridere quando mette in luce la sua falsità attraverso una serie di attitudini, ognuna delle quali porta con sé una nota di verità. Il personaggio grottesco, in definitiva, non può mai raccontare di essere qualcuno, pur essendo un personaggio.

Si ride perché non si sa concludere, perché il personaggio che si manifesta è inconcludente; perché, in ultima analisi, si assiste al nulla, a un nulla che vuole essere qualcuno. Non c'è gioia nel riso che un grottesco suscita, anche se non c'è timore; è una situazione limite, quella del grottesco, mentre la personificazione di un ideale fa al contrario pensare. Si potrebbe dire che la personificazione di un ideale è veramente riuscita quando ci si mette in condizione di poter articolare l'idea in una azione scenica.

Se la giustizia parla attraverso i suoi simboli e riusciamo, nell'azione scenica, a manovrarla in modo da far scaturire situazioni efficaci, la sua personificazione è un apporto alla conoscenza. Il personaggio, se è un personaggio riuscito, è sempre un potenziamento della realtà. Si potrebbe dire che è lo strumento mediante il quale noi cogliamo meglio il contenuto di un ideale.

Vari aspetti può assumere uno stesso personaggio, ma i vari aspetti non sono nient'altro che le varie facce di uno stesso ideale. Tutta la tragedia greca non ha fatto altro che illustrare con dei simboli certe situazioni che i sentimenti astratti possono generare. La tragedia è sempre surrealista, nel senso che l'azione porta con sé una contrazione di tempi, modificando il giudizio nei riguardi dell'azione stessa. Si tratta di far sí che la modificazione del giudizio non produca un difetto di giudizio nei riguardi della valutazione ideale. Se il personaggio è sempre un *eccesso,* il fine proposto è raggiunto, perché l'eccesso fa risaltare ciò che l'azione reale non mette in luce. L'*eccesso* è, in definitiva, la morale della favola. Se nel personaggio non vi è eccesso, non vi è neanche la personificazione

pienamente raggiunta; ci saranno delle personificazioni limitate, ci sarà un attore che recita una parte, ma non ci sarà mai un personaggio. Questa nota di *eccedenza* che caratterizza il personaggio, sia nel grottesco che nel drammatico, è ciò che si dice appunto posizione surrealistica nei riguardi dell'azione comune.

Ogni surrealismo è un esistenzialismo: pone un'esistenza che ha tutte le apparenze della irrealtà; ma non è altro che la determinazione delle realtà che la vita comune, attraverso il banale, rischia di lasciar passare inosservate.

La teatralità di un'azione è tutta nel segreto dell'eccesso, segreto che esige appunto l'opera dell'artista, poiché non ci sono norme che valgano a determinare sino a che punto l'eccesso sia lecito e quando l'eccesso diventi a sua volta *eccessivo*. La rappresentazione è sempre eccessiva, ma non deve esserlo più di quanto deve per raggiungere la finalità che l'artista si è proposto. Passare il limite è eccedere, ma passare il limite che si deve passare, non passare il limite che *non* si deve passare, questo è il segreto e questo anche l'elemento contingente che è nell'opera d'arte: elemento contingente, dato che non sempre si può dire che il personaggio *ha significato;* non sempre, o meglio: non per sempre, perché un certo costume e una certa abitudine possono tramontare.

Quando la trasformazione di un sentimento (se si può parlare di trasformazione di sentimenti) è raggiunta in modo che il sentimento primitivo può ben dirsi tramontato e scomparso, le personificazioni di quel sentimento non hanno più senso. Questo si vede chiaramente nella morte di quei personaggi che avevano giocato il loro ruolo sino a quando i sentimenti corrispondenti esistevano nell'animo umano.

Ora, la sequenza filmica costituisce il più forte attentato alla stabilità dei sentimenti. Se nel mondo di ieri, nel mondo che non conosceva il cinematografo, l'*attualità* aveva una durata considerevole, nel mondo dominato dal cinema — oltre 13 miliardi di spettatori all'anno!(1) — questa durata è cosí ridotta che alle volte ventiquattr'ore sono sufficienti al tramonto di ciò che diciamo *attuale*.

La trasformazione del personaggio è uno degli aspetti più gravi della crisi presente.

II

Una ricerca filmologica costituisce sempre un'indagine che riguarda la reazione del pubblico di fronte ad un determinato comportamento.

Una suggestione filmica costituisce da una parte una produ-

(1) Le più recenti statistiche danno funzionanti in Eurasia e Americhe circa 50.000 sale cinematografiche frequentate settimanalmente da 250 milioni di spettatori.

zione *evocativa* e dall'altra una produzione *impegnativa* (1). Evocativa, perché è un richiamo ad una serie di situazioni che determinati avvenimenti producono secondo la disposizione data dall'autore del film. Se non fosse evocativa, l'interesse sarebbe quasi nullo, ma è anche *impegnativa,* perché l'evocazione comporta una presa di posizione da parte dello spettatore.

I giudizi di valore che seguono sono quelli che fanno sí che le situazioni presentate dalla sequenza filmica abbiano un significato. Se il giudizio di valore non fosse pronuciabile, allora la situazione degli avvenimenti sarebbe una situazione assolutamente indifferente e, come tale, il film non avrebbe scopo e comunque il successo mancherebbe.

Il successo dunque è sempre il prodotto di un impegno nei riguardi di una evocazione. E questo impegno può diventare veramente ciò che vi è di piú socialmente importante, data la diffusione del film. Ora, è evidente che l'impegno dello spettatore in rapporto agli avvenimenti illustrati dal film, è in ragione diretta della *durata* degli avvenimenti dei quali lui è lo spettatore. In altri termini: una azione evocante un delitto comporta con sé un giudizio di approvazione o di disapprovazione, a seconda della durata maggiore o minore della sequenza filmica. Cosí, per esempio, una strage ottenuta con una scena di pochi istanti, nella quale il lancio di un ordigno esplosivo fa sí che allo spettatore non appaia che una nuvola, dietro la quale suppone una strage, lascia quasi indifferenti nei riguardi della efferatezza del crimine, quelli che guardano. Se invece l'operatore cinematografico analizzasse l'agonia delle vittime dell'attentato e tutto il film non fosse che la rappresentazione di quelle agonie per effetto di

(1) Scrive G. Cohen-Séat nel suo *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*: « L'apparition de chaque fait filmique est comme la naissance d'un voeu dont nous mettons immédiatement à partager l'intention et la réalisation. C'est la contagion immédiate d'une *tendence,* où dominent les éléments affectifs et moteurs; dont nous suivons la courbe, dessinée sous nos yeux, jusqu'à son accomplissement ou jusqu'à une interruption déterminée; qui nous fait déployer et utiliser intérieurement, point par point, tous les systèmes de forces nécessaires. Que si une telle tendence nous fait défaut plus d'un instant — et cela est vrai dans la vie comme dans le spectacle qu'on nous en donne — notre mouvement se brise en désoeuvrement, en « rumination mentale » et en ennui; devant le film, notre émotion si désamorce, et cette coupure invisible rompt — au bénéfice de notre sentiment critique — le fil émotionnel fondamental de notre curiosité. Nous ressantons désagréablement cette « contrariété ». De même, nous ressentons une activité contrariée si un retard mal mesuré, ou une interruption intempestive, laissent es suspens les *tonus* que l'ébranlement imitatif nous a fait déployer; si la courbe de notre propre action vient à devancer celle du fait imagé, ou veut aboutir à un autre point que lui; ou si, au contraire, un *tempo* mal précipité, bousculant notre façon naturelle d'élever force et moyens, ne nous donne pas le temps d'« agir » suivant la signification de l'image et de partager son mouvenemt, et nous laisse dans un sentiment d'incomplétude ». (*op. cit.,* Paris, 1946, p. 155) — « Le fait filmique représente un truchement entre une sorte moderne d'*Idée* platonicienne, et la matière des « idées » qui doivent lui correspondre — comme une classe de choses à un type exemplaire — dans les esprits humains ». (*op. cit.,* p. 178).

quella esplosione, il giudizio negativo e il senso di orrore per l'autore della strage sarebbero generali.

In questo modo noi ci troviamo di fronte ad un grave problema di natura morale: ridurre i tempi e sintetizzare le situazioni significa preparare il personaggio equivoco. L'approvazione e la disapprovazione sono legate a una temporalità, e questa temporalità diventa uno strumento pericolosissimo. In fondo, il regista registra in anticipo i giudizi del pubblico, perché sa di poterli determinare, battendo un determinato tempo e dando un certo ritmo alle sequenze delle azioni. Una pausa filmica, che può essere una parentesi di anni nella storia di un uomo, può avere la durata di un secondo, dal punto di vista del tempo cronometrico. Ma d'altra parte può essere una determinazione del giudizio favorevole, perché l'inizio di una vita di redenzione scaturisce da quella pausa. Cosí che gli avvenimenti, se portavano ad un giudizio negativo fino alla pausa, fanno sí che dopo la pausa il giudizio da negativo si attenui, fino a diventare se non un giudizio positivo, un giudizio che è quasi di simpatia e di concessione per gli avvenimenti stessi.

Certi accostamenti di cui il film per sua natura è capace ed anzi sui quali il cinema si fonda per ottenere certi effetti, sono accostamenti di una gravità eccezionale, dal punto di vista della valutazione morale. Ingenuo credere alla invariabilità della valutazione morale, solo perché un'azione è riprovevole sempre quando presenta certe caratteristiche, perché tutta la storia degli avvenimenti umani è una storia di condiscendenze, e quando questa storia diventa un *riassunto* (un film è sempre un riassunto) allora la condiscendenza può essere manovrata al punto da diventare addirittura approvazione.

Certi tipi che nell'opinione comune sono soltanto presentati come possibili, la riproduzione filmica ha il potere di realizzarli e di far sí che il presentimento diventi un'esperienza di fatto, anche se la esperienza deriva dalla possibilità di comportamenti che non si erano mai verificati e che il film ci dà come invece già verificati, evocando ciò che non sarebbe stato evocabile da un punto di vista logico, perché non si era mai presentato.

Realizzando un presentimento il cinema è egualmente evocativo e come tale pericolosissimo, perché mette lo spettatore in condizione di assistere a scene che presentiva come possibili, ma che non aveva mai sperimentato. E quando ne ha l'esperienza filmica, questa dà a lui la sensazione di essere stato in parte partecipe, in un modo di cui non si rende conto, degli avvenimenti raccontati dal film. Una tecnica che inganna lo spettatore sul suo passato, alterando i giudizi morali e favorendo un costume con la creazione dei vari miti dei quali il

(1) «La justice n'est autre chose en ce monde, fini, que le bon usage de l'alternative». scrive V. Jankélévitch, e aggiunge: «Il y a peut-être de ce coté une grande espérance pour nous», ma proprio per quanto si è detto, il buon uso dell'alternativa è compromesso dal ritmo accelerato di avvenimenti che si *disimpegnano* (l'alternativa sparisce) perché il tempo per l'impegno viene tecnica-

film è responsabile (1). Cosí, per esempio, il mito dell'oppresso simpatico è un mito filmico; il mito del seduttore attraente è anch'esso un mito filmico, perché il seduttore in sé e per sé è attraente soltanto nei riguardi di chi seduce e non di coloro che assistono alla sua opera di seduzione. Si può cosí parlare di responsabilità del possibile.

Questa mitologia che il film crea trascina con sé un comportamento che si ripercuote nei giudizi che regolano la cosí detta vita di tutti i giorni (1). Trasformazione talvolta rapidissima e di una gravità eccezionale, di un sapere (il senso comune) che influisce sulla vita intima e sociale: drammatica storia di un tempo illegittimo perché la brevità della *durata* (l'*attuale* tende ad identificarsi con il *contingente*) non permette possibili legittimazioni.

Il personaggio dello spettatore è uno degli spettacoli più impressionanti che il mondo d'oggi, con la tecnica cinematografica, ha generato.

Enrico Castelli

mente sottratto per puntualizzare emotività che Bergson difinirebbe *inerti* in opposizione a « *vitale* ». Inutile parlare di impegno rinviato; il rinvio è uno degli aspetti del disimpegno, cioè: il definitivo. Con ragione il Cohen-Séat osserva « Il appartient au vertige engendré par le film de provoquer lui-même l'*inhibition* automatique de l'agitation et de la contagion qu'il entraîne. Quand notre volonté est confisquée par l'émotion, incapable par conséquent d'intervenir pour « changer les cours des représentations », c'est précisément que la succession des chocs que nous subissons se fait ininterrompue, et que la substitution immédiate d'un fait filmique à un autre nous sert en quelques sorte de *nolonté* » (*op. cit.*, p. 156).

(1) Notevole lo studio di R. Caillois su *La représentation de la mort dans le cinéma americain* pubblicato nel volume *Quatre essais de sociologie contemporaine* (Paris, 1951) dove l'analisi della sconsacrazione della morte per opera della più recente produzione cinematografica americana ha messo in luce le ripercussioni sull'industria delle imprese funebri. Insegne quali: « *Morite e noi ci occuperemo del resto* » o « *Questo avviene a ciascuno una volta* » hanno fatto la loro apparizione dopo la circolazione dei film dove l'al di là diventa qualcosa di amministrativo. Una impresa di Pombe Funebri di Buffalo ha organizzato la pubblicità sulle scatole di fiammiferi « *Chi ricorre a una a una delle nostre succursali si garantisce del massimo conforto e si assicura un'atmosfera familiare* ».

Il cinema hollywoodiano

Per cinema hollywoodiano noi non intendiamo affatto il cinema americano « tout court ». Vi sono, nel cinema americano, degli « isolati », dei ribelli ad Hollywood, che hanno diritto ad essere considerati pietre miliari della cinematografia: Charlie Chaplin, Erich von Stroheim, Robert Flaherty. Noi li abbiamo esclusi di proposito dal nostro studio, come abbiamo escluso quegli artisti, d'importazione europea, che tradiscono nelle loro opere gusti, tendenze, indirizzi squisitamente diversi dai procedimenti hollywoodiani in cui pure sono incasellati: lo stesso Lubitsch, lo stesso Fritz Lang, che sono i più americanizzati tra i registi europei, denunciano l'uno il raffinatissimo brio viennese dell'Austria asburgica, l'altro le macabre atmosfere e l'allucinata drammaticità del film espressionista. Solo Wilder, tra gli artisti oriundi europei, ci sembra aver profondamente assimilato le psicologie ebbre, il tumulto affannoso, i battiti della vita americana.

Il nostro saggio si riferisce al cinema hollywoodiano, a questa particolare formazione storica che ci piace considerare idealmente vicina all'Arcadia letteraria, quantunque, come vedremo, negli spiriti piú inquieti si agitino voci romantiche. Hollywood ebbe tre epoche, cui è arduo porre delimitazioni cronologiche perché spesso i motivi di tutte tre convissero tra loro, affermandosi in opere rispondenti appunto alle diverse tendenze: la prima, di cui non ci occuperemo perché troppo legata a fenomeni che richiederebbero uno studio piú generale, di franco, desolato realismo, agli inizi del sonoro (quest'epoca rientra piú nella storia del cinema americano che di quello hollywoodiano, quantunque le opere fossero realizzate coi mezzi di Hollywood; ma allora viveva un rimanente di libertà); la seconda, propriamente hollywoodiana, di evasione e di sogni, di toni rosati e liliali, di femmineo ed arcadico sentimentalismo lezioso, protattasi all'incirca per il decennio '30-'40 ed oltre; la terza, nel dopoguerra, di reazione al conformismo imperante, ispirata ad un acre naturalismo che ricerca i motivi piú crudeli e morbosi insiti nel dramma dell'animale uomo.

Questa è la parabola del film hollywoodiano. Come andrà a finire, non ci è dato sapere.

La nuova Arcadia

I primi anni del cinema sonoro, in America, furono una vera età aurea, per importanza e bellezza di opere, per progresso inesauribile di tecnica, per ricchezza di produzione e novità di forme. Sono gli anni di *Hallelujah!, City girl, City streets, Fury, Scarface, I am a Fugitive from a Chain Gang* e di altri film improntati ad un sincero e vigoroso realismo. Gli è che su quella produzione incombeva l'ombra di un mondo vivo ed umano che si era incarnato nei capolavori dell'età precedente: in Chaplin, Stroheim, Murnau. In quella scia luminosa rapidamente si esaurirono personalità non prive d'interesse: Vidor, Mamoulian, Van Dyke, Borzage. E rimase il nuovo cinema. Rimase Hollywood.

In questo periodo, Hollywood era ormai cresciuta al rango di piú potente industria cinematografica del mondo. Dei trusts giganteschi ne controllano la produzione: sono i Morgan, i Rockfeller, Hearst, i fratelli Warner, Fox, Loew. Gli « studios » hollywoodiani hanno portato ad un grado di estrema perfezione l'innovazione sonora ed hanno raggiunto una forma d'organizzazione impeccabile: hanno la possibilità d'imporre il loro prodotto all'opinione pubblica. La mediocrità è la loro forza. Anche il film piú modesto che esce da Hollywood ha quelle caratteristiche di mestiere, di racconto, di solidità tecnica, che lo rendono accetto al grande pubblico. Ma l'arma piú formidabile di Hollywood è il divismo: valendosi di una pubblicità abilissima, questo cinema riesce ad imporre all'attenzione, all'ammirazione e all'affetto di spettatori di tutto il mondo decine di volti che diverranno gli idoli dell'uomo medio, portato a vedere in essi ciò ch'egli non è riuscito ad incarnare nella vita, eroismi, passioni, grandezze.

Vi sono dei giornali mediocri che riescono ad imporsi grazie all'ingegnosità della loro « formula ». Hollywod ha trovato la sua formula: e, trovatala, non vuole abbandonarla troppo presto. Decine di soggettisti e sceneggiatori sono mobilitati per raccontare le storie che piacciono al pubblico, i films escono col perfetto marchio di fabbrica, l'industria funziona in pieno.

Come mai questo cinema incontrò talmente il favore delle masse? In verità, esso era lo specchio della vita e della coscienza dell'epoca.

La tragedia americana aveva raggiunto il suo acme; esploso il furioso vulcano, era tornata la quiete. Scomparsa la tragicità di Hawthorne e Melville, l'americano era tornato all'ottimismo e alla fiducia emersoniani. Il New Deal gli aveva ridato il suo volto sorridente, affabile, la sua apparenza di tranquillità. Il momento era quanto mai critico: ma egli sognava il « lieto fine », proprio come nei films hollywoodiani.

Per capire cosa fu il cinema hollywoodiano, non si può far astrazione dalla vita di quel tempo. L'America aveva cominciato il secolo con baldanza giovanile, con fiducia, con sicurezza. « Il ventesimo se-

colo sarà americano. Il pensiero americano lo dominerà. il progresso americano gli darà la tinta e la direzione. Le gesta americane lo renderanno illustre » (1). Poi s'era trovata dinanzi ad una guerra, ad una spaventosa depressione economica, a vivi malcontenti sociali, agli eccessi del proibizionismo, al dilagare della malavita; ed aveva perso la sua fiducia. Roosevelt giela ridiede d'un colpo solo, con i suoi piani di risanamento della nazione. Il temperamento di Roosevelt era alieno ad ogni tragicità. Egli era un ottimista ad oltranza; aveva ereditato il temperamento sognatore, lo spirito accademico ed utopistico di Woodrow Wilson. Quando fu sconfitto da Coolidge non se la prese; attribuí la perdita ad un errore dell'ordinamento universale, come fanno sempre gli ottimisti (2). Egli diede l'avvio alla cosidetta « prosperità ». Sotto il suo governo, il buonumore divenne programmatico; tutti dovevano essere fiduciosi, speranzosi, ottimisti. Questa è l'America che cadrà dalle nuvole allorché il Giappone le avrà bombardato la flotta a Pearl Harbour.

Il cinema hollywoodiano rispecchia la fiducia ad oltranza del rooseveltismo. Come l'Arcadia del Settecento, esso non si preoccupa delle passioni dell'uomo, del suo tormento, del suo dolore. Dolcifica tutto, fa che tutto appaia bello e buono, è rosato come un romanzo per signorine. La sua morale è il « boy meets girl »: un bel giovanotto incontra una bella fanciulla, la bacia, la sposa. Tutto qui? Tutto qui.

In quell'epoca di grande falsità morale, gli strimpellatori hollywoodiani cantarono migliaia di volte questa leziosa favoletta al pubblico estasiato. Il concetto era sempre lo stesso, come nelle canzoni popolari.

« Tu m'hai compreso e sei caduta fra le mie braccia, bruciando di passion. Baciami, baciami tanto: e allor d'incanto il nostro amor fiorirà ».

« Ho trovato il mio amore sull'Alamo
quando la luna stava per spuntare
sol con lo sguardo mi diceva t'amo
e gli occhi non finivan di brillare ».
« C'è una ragazza in fondo al Maryland
che mi ha donato il cuore.
E il Maryland beato
fu un paese incantato
quando mi disse che il cuor m'avea donato ».

La colpa era del cinema? No, era dei tempi.

Nel dilagare di commediole, storie d'amore, ecc., non vi fu accenno, nel cinema hollywoodiano, ai profondi rivolgimenti sociali,

(1) John Dos Passos: « 42° Parallelo ».
(2) Lo racconta il Ludwig, nella sua bibliografia del Presidente; la frase pronunciata da Roosevelt fu la seguente: « Se con questo programma, se con questi principi siamo stati battuti, vuol dire che c'è qualcosa nel mondo che non va ».

politici e morali dell'America. Rinunciando a qualsiasi ideale morale, umano, religioso, l'industry si cristallizzava in un facile ed irritante schematismo fatto di lezio, d'ottimismo, di tecnica. C'è un documento che potrebbe esser preso come il manifesto di questo cinema: è il cosidetto codice Hays, « formulato e formalmente adottato dalla Association of Motion Picture Producers Inc. (California) e dalla Motion Picture Association of America Inc. (New York) nel marzo 1930 ». Cosa proibisce questo famoso Codice? Proibisce di far vedere assassini, vendette, uso di droghe e liquori, quando in quel periodo infuriavano il gangsterismo, il proibizionismo, il contrabbando di alcool. Proibisce di far vedere scene di passione, seduzioni, promiscuità di razze, quando l'America era al primo posto nel mondo nella statistica dei delitti sessuali e si organizzavano spedizioni punitive per ammazzare i negri rei di aver condiviso il letto con donne bianche. Proibisce di usare termini di gergo, quando lo slang americano è il piú violento che ci sia. Proibisce insomma tutto ciò che fosse scottante ed attuale. I registi hollywoodiani osservarono allo scrupolo il Codice per quel che concerneva la realtà, i problemi umani e sociali; trovarono il modo di eluderlo, allorché vollero sollecitare gli istinti sessuali del pubblico, sia pur con la dovuta ipocrisia. Comunque, il farisaismo di Hays trionfò. L'americano voleva esser cieco e sordo agli avvenimenti che gli sovrastavano. La letteratura glieli presentava a fosche tinte: grazie ad Hays, invece, il cinema non gliene disse nulla. Beato lui e beato Hays!

Occorreva, soppressa la scottante attualità, creare per quest'uomo un Eden artificiale dov'egli soddisfacesse una fuga, una evasione dalla realtà. Dove la trovò, quest'evasione, lo spettatore cinematografico, preso dalle ansie e dai sussulti di Babbitt? Nientemeno che nei mari del Sud.

Il film Escapist

La volontà di evasione è il motivo piú profondo del periodo tra le due guerre. Sfuggire alla realtà, ignorare ciò che accade nel mondo, nella Ruhr, nei Sudeti, in Spagna, in Cecoslovacchia, cercar di sottrarsi al processo della storia, è l'imperativo dell'uomo medio in ogni nazione. Nasce cosí, ad Hollywood, il film « escapist »: il film d'evasione dalla realtà. In quelle isole fortunate che ricordano i millenari sogni dei naviganti e dei poeti, irrorate di sole, in quelle acque dalle purissime trasparenze, in quelle donne dai denti candidi, dalle labbra vermiglie, dalla voce incantevole, dal bronzeo corpo, pronte ad accogliere a braccia aperte l'evaso dalla civiltà, l'uomo dell'epoca trova modo di soddisfare la sua volontà d'evasione. Vedendo questi film, egli « evade » per qualche ora dalle preoccupazioni quotidiane, dall'angoscia che lo prende allorchè legge i giornali, ascolta le notizie alla radio, parla coi conoscenti; ed i prota-

gonisti stessi di questi films gli appaiono personaggi come lui, alla ricerca di un'evasione. Ne *Gli ammutinati del Bounty* (*Mutiny on the Bounty*) di Frank Lloyd, il secondo della nave si ribella alle leggi della marineria, rinuncia alla vita civile per continuare la sua esistenza in un'isola della Polinesia, tra le braccia d'una bella canaca che lo ama. Sembra un particolare trascurabile: ma in questo finale c'è tutta la moralità, tutta la filosofia del film hollywoodiano, cui non si sottrarranno neppure gli artisti piú importanti. E' il « ritorno alla natura », l'evasione benefica, la riconquistata armonia tra l'uomo e il mondo naturale, come la predicava Thoreau. Questo ci sembra il significato dei films sui mari del Sud, in cui vive nascosta la sete insaziabile che ha l'americano di conoscere genti nuove, paesi nuovi, avventure nuove.

Artisticamente, hai qui un mondo astratto, ricostruito, convenzionale, sostituitosi al sentimento vivo dei Murnau e dei Van Dyke. « I mondi immaginari hanno fecondità estetica quando vivono nell'animo umano, sia per effetto della religione o di altra tradizione, sia come spontaneo e irresistibile prodotto del nostro bisogno di foggiare e vagheggiare una realtà superiore e diversa da quella che abbiamo innanzi nella vita quotidiana » (Croce). Qui l'esigenza di creare un mondo immaginario si appoggiava sull'artificiosità della vita e sulla falsità morale, proprio come accadde per le pastorellerie dell'Arcadia. Mancava qui l'individuazione psicologica, i battiti della realtà. E quelle donne in gonnellino, con ghirlande di fiori sul capo ed intorno al collo, dai riflessi ambrati della pelle, erano poi sempre la stessa, un tipo, un'astrazione: qualcosa come le bionde castellane della poesia provenzale. Solo qualcuna si riscattava in parte dalla convenzionalità del tipo per qualche accento di psicologia, per timidi toni di malinconia, di purezza, di femminile discrezione: ad es. la Marawa del fordiano *Uragano* (*Hurricane*).

Nel periodo dal 1930 al '40 i films sui mari del Sud pullularono. Questo mondo della natura, che aveva avuto dei celebratori sinceri ed era ormai scaduto ad artificio e retorica, a moda e commercio, trovò ancora il suo poeta. E fu uno di quei grandi solitari che sdegnosamente vivono ai margini di Hollywood e sfuggono alle sue leggi, come Chaplin, come von Stroheim, come Murnau: fu Flaherty.

L'evasione non avveniva soltanto nei mari del Sud. V'era anche il « ritorno alla natura », ad es.: in *Hide out* (*Il rifugio*), di Van Dyke, in cui un gangster braccato ricerca rifugio e pace nella quiete agreste di una fattoria. Recitato benissimo, delicato, senza tristezza, dice Pietro Bianchi, l'idilliaco film piacque moltissimo. Non poteva non piacere: c'era in esso lo spirito dell'epoca.

« Piú passa il tempo e il progresso tecnico dilaga e le città crescono e la vita è tiranneggiata dalla macchina, tanto piú gli uomini sentono il bisogno disperato di fuggire, rifugiandosi nella superstite natura », dice uno scrittore. Gli americani avevano l'esempio di Teodoro Roosevelt che, dopo aver guidato la politica degli Stati Uniti

combattendo incessantemente la corruzione nel governo, si ritirò a vivere in campagna tra pastori e contadini, e scrisse un libro intitolato « Vigor di vita ». L'equazione « città corruzione; campagna-salvezza » fu accettata da tutti gli americani. Il mito della natura trionfò ad Hollywood, fino a trovare i suoi poeti in Ford, Disney e Capra. Dieci anni piú tardi, nel generale sovvertimento della mitologia hollywoodiana, il gangster di *Giungla d'Asfalto* nella natura, anziché il rifugio, avrebbe trovato la morte, essendogli preclusa ogni evasione.

Ma allora, su due fronti, si andava consolidando il motivo « escapist »: fuga in paesi lontani, esotici, strani (mari del Sud, *I Lanceri del Bengala, Il giardino di Allah, La grande pioggia* ecc.) oppure « Ritorno alla natura ». Un terzo tipo di evasione, piú rarefatto, piú irreale, piú letterario, era quello nei sogni: i personaggi finivano per confondere il sogno con la realtà, vivere in un mondo del tutto avulso dalla vita umana. Esempio tipico di questo estremo tentativo di Hollywood per far dimenticare la realtà è il film *Peter Ibbetson* (*Sogno di prigioniero*), di Hathaway. Frasi indicative come « Io vedo coi sogni: sono le sole visioni possibili » oppure « Chi può dire qual'è la realtà vera: la nostra o quella del sogno? » mostrano quanto timore della realtà e quanto desiderio di falsarla fosse nel film hollywoodiano. Del resto, l'opera in questione è retorica, carica di un romanticismo sorpassato che ricorda « La mendicante del pont des arts » di Wilhelm Hauff.

Il cinema hollywoodiano era arcàdico; ma nelle sue espressioni piú potenti, opera di artisti ch'erano riusciti a sfuggire al controllo dell'industry magari solo momentaneamente, si complicò con le voci di un fervido romanticismo, con una inquietudine ed una tensione spirituale del tutto nuove. Prima ancora d'incontrare gli artisti piú significativi, ci è dato riscontrare un esempio di quest'orientamento in un interessante film, *The Petrified Forest* (*La foresta pietrificata*), di Archie Mayo. In esso l'uomo va a cercare la sua pace in un mondo scomparso, tra i fossili della « foresta pietrificata ». Fatto quasi anch'egli un residuo di qualche antico cataclisma, cacciato sulla terra per sua pena e dannazione, egli cerca nella morte la sua purificazione e liberazione. Qui, c'è qualcosa di diverso dal solito mondo arcadico. E' un fatto che le conclusioni negative dell'opera la riconducono, se non proprio alla poetica hollywoodiana, ad una sorta d'agnosticismo, quell'agnosticismo che sarà ereditato da John Huston. La morte del poeta vagabondo è una specie di evasione: è un desiderio di sfuggire alla realtà, d'invertire artificiosamente il corso della storia. Alla base della psicologia d'ogni personaggio c'è un disperato, invincibile desiderio d'evasione: persino la matura ed apparentemente soddisfatta moglie del ricco borghese, allorché i banditi catturano lei ed il marito nella fattoria dell'Arizona, trova modo d'inveire contro la placida e odiosa vita condotta fino allora, vita d'ozio, di ricchezze, di lusso, di benessere, priva d'imprevisti. E'

il film « escapist » che si esprime in un'altra forma: qui ci sono misti elementi romantici, un voler andare al di là della vita, superare i propri limiti, il che non è la semplice visione arcadica. Ed il film, basato sulla sincerità del mondo di Mayo, è di un livello artigianale notevole. Raggiunge momenti, se non poetici, di efficace analisi psicologica o di mirabile risonanza drammatica: ad es. quel primo piano cosí suggestivo, in cui appare il capo bandito, mentre una voce carica d'eco pronuncia distintamente « Io sono Duke Mantee », che può esser accostato per carica emotiva a quello dell'evaso che grida « Rubo! » nell'inquadratura finale di *I am a Fugitive from a Chain Gang*. In certi primi piani c'è tale potenza evocativa che fa pensare ai personaggi come se fossero in una sfera diversa dalla vicenda che vivono, in un loro mondo ideale. Ed hai dei personaggi artisticamente vivi: Squier, Duke, il centrattacco, Gabriella. Nel primo c'è quel vigore umano, rassegnato, sereno ed invitto nella sventura, che guarda l'infelicità senza temerla, che sarà il motivo di un grande personaggio fordiano: Ringo. Appunto in questa umanità sconvolta, angosciosa, alla ricerca di una moralità, pervasa a sua insaputa da un'ansia religiosa, senti già in formazione il complesso mondo fordiano.

John Ford è il poeta di quest'epoca; non è l'artista. L'artista è Wyler. Questo alsaziano che si metteva al lavoro con tutta la meticolosità, la precisione, l'esattezza dei suoi conterranei, che voleva lavorare sul solido, di cui dissero che era troppo freddo, distaccato, obbiettivo, quest'uomo ci porta nelle sue opere un cruccio interiore, un dramma, un voler fare e non potere, ch'è di pochi. Ha la testa piena di romanticismo, inglese e tedesco, e te lo profonde nei suoi films. In poche opere, crea tutto un Ottocento di maniera, con le crinoline, i pizzi, i grandi atrî luminosi, i balli e le quadriglie, le passeggiate al chiar di luna, i gentiluomini e le gentildonne. Sembra ch'abbia trascorso l'intera vita a leggere Jane Austen e le sorelle Brontë. Ma questo mondo, questi intrecci complicati, ambienti sfarzosi, passioni risonanti, quella specie di religione romantica che ti si svela soprattutto in *Wuthering Heights,* non sono l'espressione piú schietta della personalità di Wyler. Ci hai un contenuto che sta per sé e non si fa forma, ed è tanto impersonale da prestarsi facilmente all'imitazione. Wyler non lo trovi nelle sue elucubrazioni ottocentescht, nella sua facile drammaticità, negli atteggiamenti oratori, nella vaga e confusa religione dell'odio e dell'amore, del tormento e della morte: bensí nei moti interiori dei suoi personaggi, negli accuratissimi ritratti femminili, nella loro coerenza e profondità psicologica. Artista finissimo, in quelle limpide analisi fantastiche, Wyler trova il piú vero se stesso; i ritratti di Giulia, Regina, Ketty, Isabella, sfrondati dei loro lati romanzeschi, son tra le intuizioni artistiche piú felici dell'epoca. E si spiegano cosí, di molte pagine di Wyler, lo stile preciso e chiaro, la tranquilla beltà, il colorito pittorico delle im-

magini e delle scene. L'alsaziano porta nel cinema, in un certo senso, la vitalità psicologica ed artistica di Henry James.

John Ford

La voce piú possente del cinema hollywoodiano è John Ford, il Ford di *Stagecoach*. Molti critici, in varie occasioni, hanno messo in dubbio la vitalità del mondo fordiano. Eppure anch'essi han dovuto talora inchinarsi di fronte alla vigorosa umanità, all'intima commozione, allo slancio di Ford.

Per l'America, Ford fu qualcosa di infinitamente superiore a ciò che appare a noi: fu una guida morale, civile, patriottica. Riportò gli americani ad un profondo sentimento cristiano, e fece rivivere per essi l'epopea del West. Nei suoi films la storia di un mondo, del mitico e romantico mondo della frontiera e della prateria, è rivissuta con cosí commossa partecipazione che talora anche dei frammenti trascurabili hanno un che di grandioso, tanto è l'afflato epico che li anima.

Ford è oriundo irlandese, cattolico, credente. Ed i suoi film sono la storia dell'uomo messo di fronte a Dio, la vicissitudine tragica delle sue angosce, delle sue pene, della sua solitudine. Quel bisogno di moralità, quell'angustia etica invano dissimulata dall'uomo americano, diventa in lui contrasto drammatico, scontro di passioni, manifestarsi di una profonda ansia religiosa. Egli è un romantico: e talvolta ti urta con i suoi intrighi complicati, le sue storie avventurose, la sua concezione della vita, che finisce per apparirti macchinosa. Talvolta senti di condividere il parere di quei critici che lo relegano ad un ruolo di second'ordine, ti sembra un romanziere ad effetto, un Walter Scott delle praterie. Ma c'è in lui una grande varietà e verità di ritratti umani: ed anche nelle forme comiche di cui talora li avvolge, senti un robusto e nativo senso morale, una visione cristiana dell'esistenza. Quella comicità è piena di tenerezza e di commozione. E i personaggi trovano una loro espressione intima e precisa, larga e lucida. Quando poi egli sa darti veramente quel senso di amara solitudine, di pena, di contrizione dell'uomo che sente in sè Dio ma non riesce a trovarlo, allora comprendi ch'egli è poeta, forse il solo poeta della sua epoca, di cui *Ombre rosse* è il canto piú alto.

La visione di Ford è pervasa di pessimismo cristiano, di senso tragico della vita. Essa si svolge in tre momenti. Dapprima gli uomini appaiono solitari, nemici, incapaci di comprendersi, chiusi in se stessi come monadi, pieni d'orgoglio e disprezzo. Poi s'accostano per una forza occulta, misteriosa, poco definita, che volta a volta può essere il destino, l'amor di patria, la fratellanza nella sventura. Ma quando premono su essi inevitabili sciagure, insorge consolatrice la fiducia in Dio. E piove, sulla stanca umanità fordiana, il lume d'una speranza, di una salvezza, di un riscatto.

Ford è un uomo del suo tempo: crede alla benigna natura, alla

possibilità di un'evasione. Ma, nel fervore del suo romanticismo religioso, egli ha tracciato una parabola morale dell'umanità, che ha appagato i bisogni etici dell'uomo americano.

Ford ridà all'America la fiducia in Dio; Disney le ridarà le gioie dell'amore; Capra il sorriso della felicità.

Artisticamente, Ford è un ritrattista mirabile. Le note fisiche dei suoi personaggi disegnano sempre un ritratto interiore: l'irruenza gigantesca di Gypo, la pudica bellezza di Lucia Mallory, la tragica virilità di Tom Joad. Nel fisico c'è lo specchio dell'anima.

Nei films fordiani c'è una nota di serietà malinconica, altamente suggestiva, che si compiace della contemplazione del cielo annuvolato, di atmosfere plumbee, di sterminate praterie piene di desolata bellezza, di minacciose montagne. Le sue descrizioni di paesaggio hanno la triste poesia di certi vecchi canti popolari inglesi.

John Ford non pervenne alla notorietà d'un tratto: prima diresse una quantità di filmetti western, in cui le necessità del mestiere contrastavano con le aspirazioni dell'artista. Come gli accadde anche nell'ultima parte della sua carriera, egli sembrava ricomporre i nuovi films con situazioni e frantumi dei precedenti: è un modo di fare balzacchiano, in fondo. Dopo il 1920, vennero i primi successi: *Iron horse,* una epopea di frontiersman; *Three bad men,* in cui qualche critico vede in germe *Stagecoach, Three goodfathers.*

Nel 1935 diresse *The Lost Patrol* e *The Informer.* Quest'ultimo, con *Stagecoach* e *The Graphes of Wrath,* è il miglior film fordiano. Bisogna notare che, salvo i due films suaccennati, nessun'opera di Ford è rigorosamente unitaria. Su un canovaccio alla Walter Scott, solitamente, fioriscono i vividi ritratti umani ed i momenti di poesia: questo nelle opere non dichiaratamente di mestiere, ché anche di queste è onusta la filmografia fordiana. *The Informer* è opera se non unitaria al massimo grado, ricchissima di notazioni umane, di pathos, di pagine poetiche. Come tale, è superiore ai vari *My Darling Clementine, Fort Apache, Long Voyage Home,* opere queste piú di fervida narrativa, di alto artigianato che di poesia.

Cosa è *Il traditore?* E' un dramma del destino, come lo sono in genere tutti i drammi fordiani. Un uomo si trova ad essere solo, disprezzato dai compagni che lo hanno radiato dalla loro organizzazione patriottica, respinto dall'amante, senza un soldo. Nello sfacelo della sua coscienza, gli si presenta il sogno di un'evasione, di una fuga; ma non ha i soldi per attuarla. Per ottenerli, si risolve a tradire l'unico uomo che gli voglia bene, che gli abbia offerto amicizia. L'idea di una « kameradschaft » è del tutto lontana dallo spirito delle solitarie creature fordiane: per questo il traditore tradisce. E' il destino che si compie. Da allora ha inizio quella vicissitudine di rimorso, di pentimento, di ebbrezza della colpa e di ansia del riscatto, ch'è propria dell'umanità di Ford. Solo al termine del suo calvario rinasce in Gypo la fiducia in Dio. Per chi conosca Ford, la struttura dei suoi drammi è pur sempre qualcosa di meccanico, di voluto; lo stile ha talora

quella trascuratezza, quell'abbondare nelle tinte, quell'abbozzare e non risolvere, ch'è degli artisti romantici. L'intreccio, pur avendo una forte drammaticità, non è esente da toni romanzeschi. Quell'aggirarsi del traditore nei locali sordidi di Dublino, quegli ambienti, la caccia all'uomo dei Sinn-Feiners, son spesso merce da melodramma. Ma, al di là di questi difetti, c'è una melanconica e triste e seria coscienza morale che investe di commossa pietà la storia del traditore, e la rende quanto mai umana. I personaggi sono ritratti nella pienezza dei loro rapporti umani, con vibrante immediatezza, senza indugi in minuziose analisi psicologiche. Ecco Gypo Nolan, l'uomo dalla forza bruta, dai muscoli che occupano una parte preponderante rispetto al cervello, un grande bambino facile all'ira ed alla generosità. Quel che di fanciullesco v'è nel colosso Gypo, i suoi trasporti e la sua umanità straripante, priva di freni; e il volto emaciato della piccola prostituta che vorrebbe tornare alla sua casa, alla vita onesta e felice (chissà che non sia sorto da qui il motivo di Dallas), ma non ha i danàri per farlo, e Gypo glieli dona; e l'abbraccio di Kate a Mary, quel guardarsi negli occhi, quel profumo verginale che emana dalla deliziosa sorella di Frankie, contrapposto all'umanità sfatta, sensuale, malinconica dell'amante di Gypo; e la baldanza giovanile, il fare aperto e leale di Frankie Mc Philip, il suo sentirsi finalmente tranquillo e sicuro sotto le mura di casa, assiso al desco famigliare; e la piccola, stanca, tormentata figura del sarto buono, pieno d'acciacchi, costretto ad alzarsi nel cuor della notte per rispondere alle accuse del « traditore »; e Gypo che guarda nella nebbia i manifesti che gli promettono la vita, il benessere, l'appagamento della sua passione per Kate; e la sua fine, nella chiesa, accanto alla madre del tradito; son pagine sincere, vive, che fan dimenticare quel che di artigianale, di romanzesco v'è nella narrativa, fordiana, ed inducono invece a considerarne la parte non caduca: cioè, i valori poetici. Con *Ombre rosse,* Ford creò il il capolavoro. Di questo film la critica piú acuta ha cercato di mettere in luce la viva umanità, procedendo a profili ed interpretazioni psicologiche dei singoli personaggi, e di Ringo s'è posta in risalto la figura di uomo franco, istintivo, libero da pregiudizi, dalla tempra schietta e leale; di Dallas l'indole fondamentalmente buona ed il sopravviver in lei dei sentimenti e degli affetti piú nobili, pure dopo una vita disordinata e tumultuosa; del dottor Boone l'umanità incontrollata, ma genuina, che immediatamente desta le simpatie; di Lucia Mallory la profonda, connaturata signorilità. Queste ed altre ricostruzioni psicologiche hanno un loro valore e segnano un indiscutibile progresso rispetto alle astratte considerazioni di coloro per i quali « Ombre rosse » è soltanto il modello insuperato di film western, anzi di western psicologico. Nei confronti di questa pseudocritica, dunque, gli sforzi di chi ha cercato d'interpretare la fertile umanità delle creature fordaine acquistano un notevole significato; ma il loro lavoro va considerato come una introduzione alla

critica, non come la critica stessa. Per conoscere un'opera d'arte, e quindi porre i suoi limiti, occorre penetrarla in tutta la complessità del mondo spirituale che in essa si svolge e rivela, ripercorrere idealmente il cammino del suo autore, vedere attraverso quali stadi sia maturata quella concezione del mondo, di cui i personaggi sono una ipostasi concreta.

Ringo, Dallas, Boone, Lucia Mallory, Hatfield, Gatewood, il « reverendo », sono i diversi volti di una sola umanità, quale cioè si presenta in un mondo non ancora formato ed in cui riaffiora a volte la legge dell'uomo ch'è lupo al suo simile. « Noi siamo rappresentanti dei piú diversi tipi sociali », dice il dottore, allorchè invita gli altri brindare con lui; ma dalla molteplicità delle loro condizioni nasce una visione unica della realtà. Nel loro mondo dapprima regnano l'incomprensione, il timore, il disprezzo, l'aristocratico riserbo, l'esclusivo amore di sè: non vi è posto ad una corrispondenza di simpatie, d'affetti, tutto può svolgersi soltanto in quell'atmosfera di freddo distacco, a volte acerbo, a volte offensivo. Ma accade poi che una forza superiore sembri placare gli animi, renderli aperti ai rapporti umani, fare comprendere il significato amoroso della vita. Cosa sia questa necessità di accostamenti, che ad un certo momento s'impadronisce dei personaggi, non è ben chiaro: ma in parte identificabile con quel « destino » romantico che affianca gli uomini in quasi tutte le opere fordiane. Qui però, per il maggior impegno psicologico, non appare cosí voluto e meccanico come altrove, ma trova la sua giustificazione. Dallas si accosta a Lucia Mallory per motivi etici, perché in entrambe, sia pure in forme diverse, vive l'amore per ciò ch'è nuovo, per ciò ch'è puro, per l'esistenza stessa nella sua perpetua vicissitudine creativa: Dallas sogna giorni lieti ed una nuova vita accanto al suo Ringo, Lucia a tutto si sottopone pur di poter riabbracciare il suo uomo, e di fronte alla bambina rimangono entrambe trepidanti e commosse, accomunandole al di là di ogni considerazione sociale o moralistica la potente molla dell'istinto materno. Dallas e Ringo, invece, sono attratti dal coincidere dei loro animi, delle loro indoli: in entrambi v'è una dura esperienza di vita — a Ringo hanno assassinato il padre ed il fratello, ed alla vendetta egli ha votato la sua giovinezza; e Dallas è rimasta unica superstite di un massacro —, immediatezza e sincerità di sentimenti, uno sguardo malinconico sulle cose umane. D'altronde, questi accostamenti appaiono elevati ad una sfera piú nobile, nelle parole del commesso viaggiatore: « cerchiamo di aver un pò di carità l'uno verso l'altro ». Ma la simpatia umana non basta. Quando avvenimenti superiori sovrastano i personaggi, insorge consolatrice la fiducia in Dio: Lucia Mallory, allorchè gli indiani assalgono la diligenza, prega; e Dallas, terribilmente inquieta sulla sorte di Ringo che non è riuscita a trattenere dalla vendetta, guarda il cielo muta, quasi ad implorarne il soccorso.

In questi tre momenti, incomprensione, simpatia umana, fidu-

cia in Dio, si svolge la concezione di Ford. Ma artisticamente il momento positivo è il primo, quello del disprezzo: allorché i personaggi hanno trovato la loro armonia, quando il mondo fordiano s'è pacificato, esso diventa prosa. La sua poesia, il suo valore lirico ed epico, sta in quei contrasti di passioni, in quegli scontri di sentimenti, in quella suggestiva visione di un'umanità disviata e sofferente per gli ostacoli ch'essa stessa si crea: ed il motivo piú genuino vi appare quello dell'ansia e della solitudine, dell'amore e del dolore, del pentimento e del riscatto. Ora, questo mondo di Ford vive non soltanto in *Ombre rosse,* ma anche in altre tra le sue opere migliori; solo che là è avviluppato da forme di racconto esteriori, da compiacimenti romanzeschi e tradizionali. Qui, invece, sotto le apparenze del western, abbiamo un mondo interiore e lirico e soggettivo. Ci senti un'anima che soffre per le disarmonie della vita, che anela ad una sincera moralità, che ricerca la natura come fonte del benessere. Questa idea del « ritorno alla natura », che abbiamo visto essere una costante della cinematografia del tempo, è espressa da Ringo allorché offre a Dallas di portarla nella sua casetta in mezzo ai boschi, ove un uomo e una donna possono vivere felici.

Figlio del suo tempo, il poeta accetta i miti hollywoodiani: ma li sente con assoluta sincerità. In Ford trovi tutte le esigenze di una spiritualità romantica, assetata di fede, di amore, d'infinito, di Dio. Lo spirito di questo mondo dal personaggio si allarga all'ambiente: ed hai allora quel diffuso senso epico che anima il paesaggio fordiano. E dappertutto hai quel senso di intimo travaglio, di pena, di solitudine, hai l'impressione di un vivo mondo interiore, hai l'eco dei sentimenti, delle aspirazioni, delle delusioni di un poeta.

Ombre rosse è dunque un capolavoro, il capolavoro di Ford rispetto alle altre opere, perché, mentre in quelle l'esteriorità dell'intreccio e certe concessioni al gusto dell'epoca infrenano la poesia anche se viva e diffusa (vedi *The Informer*), qui l'unità e l'equilibrio del mondo fordiano sono pienamente raggiunti. Si potranno lamentare talune manchevolezze: l'inizio, ad esempio; con quei cavalieri che corrono ad annunciare il pericolo imminente di Geronimo, non può certo dirsi una bella pagina di poesia; ed a taluno rincrescerà l'episodio dell'indiana, che, pur dandoci un aspetto di quel mondo fondato sull'istinto e sull'imprevisto, non ha una compiutezza tale da reggere il confronto con il resto; e la lotta di Ringo con i suoi avversari può apparire del tutto marginale ed inopportuna, quantunque valga a dare un colore ancor piú vivo alla poetica figura di Dallas. Rilievi se ne possono fare; ma non incrinano la profonda unità dell'opera, in cui nulla è concesso intenzionalmente alla banalità ed al cattivo gusto hollywoodiani, ed il rigore artistico è vigile e costante. I rapporti tra Ringo e Dallas son descritti sempre con una verità ed un pudore che nulla hanno

che vedere con Hollywood. Si direbbe che Ford abbia voluto accostarsi alla sensibilità europea che creava in quel tempo, con Carnè e Renoir, alcune tra le opere piú significative del cinema francese.

Dal mondo morale dell'artista siamo giunti ai suoi personaggi. Chi ha detto che Ford non sa creare figure di donna, non ha pensato a Dallas. E' questa una delle figure piú perfette ch'egli abbia disegnato. Di lei abbiamo sempre dinanzi due immagini: una esterna ed una interna, una fisica ed una morale. Dapprima vediamo i suoi atti, un gesto, un sorriso, una espressione di cruccio, poi qualcosa che conferisce loro un significato morale. Dall'alternarsi di queste note fisiche e spirituali scaturisce il ritratto. Fin dal suo primo apparire, Dallas è un personaggio reale: con quel viso grazioso ed aperto, i capelli scarmigliati, quel senso di vita che promana dalla sua persona. E subito dietro a lei sfilano le grinte dure delle signore della «Legion of Decency»; allora la foga di Dallas ci appare anche insofferenza, libertà, orgoglio della propria ribelle natura. E la dolce immagine di bellezza, allorchè la giovine sorride, sarà dovuta o al sorgere del nuovo sentimento per Ringo o all'affetto per la bambina; come pure quelle ombre che si distendono sul suo volto allorchè insieme all'ignaro innamorato giunge davanti al luogo, rumoroso di musiche e di risate e di lazzi, ov'ella purtroppo trascorre la sua vita, lo colorano d'infinita tristezza. In Dallas e in Ringo quel sentimento di grande pena per le miserie umane, quel motivo di solitudine ch'è fordiano per eccellenza, danno vita a dei momenti poetici: tali i loro colloqui d'amore, l'attesa di Dallas, il linguaggio dei loro sguardi. E vi sono delle intuizioni psicologiche felicissime: come quando Ringo narra: «Io ero un bravo ragazzo finchè non è successo qualcosa che ha turbato la mia esistenza», e Dallas osserva: «Già. Succede sempre qualcosa».

Accanto a Dallas, che unisce le qualità piú elette all'abito del vizio, abbiamo l'angelo, la gentildonna, Lucia Mallory. Anche qui la modesta bellezza della donna, il suo istintivo pudore, la sua finezza, coincidono col ritratto spirituale: la gentile malinconia, il pensiero costantemente rivolto al marito, la delicatezza delle sue azioni. Lucia entra ed esce dal racconto sottovoce, con toni sommessi: nella discrezione, nella profonda femminilità è tutta la sua poesia. La signora è sempre presente in lei, ma ella è sopra tutto e sempre donna nel piú compiuto senso del termine. Accanto a lei una figura come quella del giocatore esce nobilitata ed innalzata: non bisogna dimenticare qui appunto la relatività delle singole figure di fronte al mondo poetico del loro creatore. Il loro compenetrarsi testimonia l'unità del sentimento onde procedono. Nello svolgersi del mondo fordiano, Lucia vive in Hatfield ed Hatfield in Lucia: l'una inizialmente prende da lui il disprezzo per gli altri, il distacco aristocratico, e l'altro, pur essendo un uomo da poco, accanto a lei finisce per assumere una fisionomia nuova, piú umana, piú grande,

piú nobile. E le sue ultime parole saranno parole buone, di perdono e d'amore.

Figure minori, come Josiah Boone od il « reverendo » non mancano talòra di calda umanità; mentre altre, come il vecchio egoista, il tenente, il marito dell'indiana, sono piuttosto retoriche.

Il paesaggio è epico ed esprime degli stati d'animo: la luce incerta dell'ora in cui avviene l'attacco degli indiani, le tenebre della catastrofe finale. Il cielo appare qui rappresentazione sensibile del destino che regola le sorti umane: le albe ed i tramonti significano i timori, le speranze di misericordia, lo spasimo di coloro che porta la traballante diligenza. Quell'atmosfera del cielo si ripercuote nell'animo dei personaggi. Ed è motivo ricorrente in Ford: in *The Informer* è la nebbia, il cielo plumbeo e ferrigno a determinare l'intensità del dramma; in *Fort Apache* ed in *How green was my Valley* le donne scrutano il cielo, quasi volessero leggervi un messaggio; in *Hurricane* il presagio di sventura viene a Marawa attraverso un sogno, in cui le appare un cielo tempestoso solcato da fughe di uccelli spaventati. Ed in *Ombre rosse* certe descrizioni religiose di paesaggi tabulari, di cieli che si confondono con le praterie nella grande luce dell'Ovest, sono tra le piú belle pagine del film.

Pure epica è la parte dell'assalto alla diligenza; ed il Pasinetti felicemente ravvisò la genialità di Ford, l'aver reso attraverso la espressione del volto di Lucia l'accanito combattimento. Il primo piano qui è riportato alla sua vera funzione, di specchio dei sentimenti, di immagine lirica; a quella poesia di cui parla Bálàzs.

Raggiunta una cosí alta espressione d'arte, Ford non seppe piú uguagliarla. Diede opere interessanti e talvolta anche poetiche, ma non trovò piú l'equilibrio ed il rigore stilistico di « Ombre rosse ». Ed il suo film, anche in un quadro generale del cinema americano, rimase un esempio soltanto. L'insincerità e la retorica, il convenzionale e l'artificioso andavano facendosi sempre piú strada. Mondi soggettivi e lirici non apparivano piú in film che al massimo facevano figura di buona narrativa, di dignitoso artigianato. E la poesia dello schermo, in America, con *Ombre rosse*, cantò il suo lamento funebre.

" Biancaneve "

Il 26 febbraio 1919 fu formato un gruppo di artisti cinematografici che si proponevano di produrre indipendentemente le loro opere: quell'« United Artists » di cui fecero parte Griffith, Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford. Questi artisti diedero una rappresentazione viva dell'America in una serie di pellicole celebri come specchio dei loro tempi. Griffith mostrò l'America romantica ed affannata: il volto d'un paese in cui, terminata irreparabilmente la esistenza primitiva e felice, perdutosi il sapore dell'avventura e

smarrita la mitica illusione, un ritmo di vita tumultuoso e meccanico travolge le creature umane, le soffoca come altrettante Cordelie.

In questo mondo la storia del « giglio infranto » assume profondi significati: « è una storia accorata e commovente, forse raccolta dalle appendici di un quotidiano popolare. Lillian Gish ha abiti senza linea, che le lasciano appena scoperte le caviglie, e gli altri personaggi vestono grossolanamente con l'uniforme moderna. I vigili si sono già impadroniti delle strade. Cominciano a diffondersi i dancing ed i primi ritmi sincopati la domenica, nei gruppi di abitazione standard. L'America prosegue ciecamente ed ostinatamente ad accrescere il ritmo delle sue fabbriche e delle sue miniere, lasciandole guidare, dai condottieri dei trusts, spinti ad una ossessione di dominio, senza accorgersi della tragedia quotidiana che si svolge in ogni americano... Non si è piú all'esplorazione dell'ovest, alla ricerca dell'oro. Ora si entra in un labirinto dalle pareti inamovibili e fredde come il ferro, che pure ha degli scopi ed un funzionamento perfettamente logici ed utili a chi le muove » (1).

Fu l'epoca, quella, della dolcezza e del candore stroncati dalla violenza, degli amori tristemente infranti, dei sogni che non riuscivano a liberarsi nella realtà, un'epoca in cui le patetiche storie dei romanzi d'appendice s'avveravano a cento ed a mille. Quel mondo, che gli eventi avrebbero poi sconvolto, aveva un profumo ancora vittoriano, che si rifletteva d'altronde nella letteratura sentimentale degli anni precedenti il conflitto mondiale. Lo spettatore americano rimase scosso dalla visione di queste tragedie, di questa sottile infelicità che, romanticamente, finiva per apparire il succo stesso dell'esistenza. Nella sua mente cominciò ad agitarsi un indistinto vagheggiamento dell'amore, come di qualcosa che avrebbe potuto purificare la sua esistenza, elevarla, darle uno scopo: una sete di felicità inappagata. Questo desiderio fu alla base di tutte le speranze, i pensieri, le manifestazioni dell'americano di quel tempo.

L'americano aveva visto soccombere, morire nelle diafane spoglie di Lillian Gish. Ora voleva ch'esso risorgesse. Ma non si accorse allorché il trionfo dell'amore avvenne, in un'opera popolarissima ma poco o nulla studiata ed intesa: *Snow White and the seven Dwarfs* (*Biancaneve e i sette nani*), di Walt Disney.

Abbiamo detto che la società americana era alla ricerca dell'amore. Quest'angosciosa ricerca fu l'intima espressione sentimentale di un'epoca che vide svolgersi una colossale tragedia: l'industrialismo, il dilagare della disoccupazione, la crisi economica, la delinquenza, il tumulto affannoso di miseria e di ricchezza, aspetti di vita che la letteratura realistica, Faulkner, Dos Passos, Steinbeck ecc., ha ampliamente sviscerato.

Alla base delle società in sviluppo, dice Gramsci, c'è una questione sessuale. Ed il sesso giocò una parte preminente nella vita

(1) Vito Pandolfi - « Giglio Infranto » sul « Calendario del Popolo » n. 41.

americana del tempo. « Ogni notte centinaia di ragazze e di giovanotti correvano a perdifiato a Greenwich, nel Connecticut, o a Elkton, Maryland, dove la legge era indulgente e rapida, per sposarsi ». « Quando, verso la mezzanotte, la giovane figlia tornava a casa col cavaliere di quella sera, papà e mamma sorridevano e si ritiravano, senza farsi vedere, nella loro camera da letto, per lasciar liberi gli innamorati in salotto ». « Bimbi di sette o otto anni si accapigliavano giornalmente per il privilegio di portare a casa i libri della compagna piú bella ». Sembrano sciocchezze: ma sono queste sciocchezze che danno il volto, la fisionomia ad una società e ad un periodo.

Questi aspetti di vita il cinema li ha mostrati molte volte, dai film di Mickey Rooney a *Junior Miss* a *Cinthia*. Ed anch'esso ha aggiunto paglia al fuoco con i fenomeni psicologici dei fans, delle bobby soxer. Provate a leggere le pagine di Dos Passos, che descrivono le scene di follia collettiva per la morte di Valentino; leggete quelle di West in cui una marea omicida di folla tutto calpesta, tutto travolge sul suo passaggio, celando nel suo tragico insieme atti di depravazione, di disperazione, di annullamento, pur di giungere a scorgere l'arrivo dei divi ad una festa. Sentite quel grido: « Arriva Gary Cooper », che sembra il grido di un'antica folla allorché scorgeva il grave incesso della statua del suo idolo; e ditemi se questi fenomeni psicologici, di enorme interesse, non mostrano il volto d'un mondo bisognoso di amore, ansioso di riversare la piena riboccante dei suoi sentimenti su una deità qualsivoglia, gli attori del cinema, i campioni dello sport, gli uomini politici, i magnati dell'industria e della finanza. Questo amore assumerà una tinta crudamente naturalistica, sessuale, dieci anni dopo; mentre nel periodo cui accenniamo conserva un restante d'idealità.

Da questo mondo, sorto dalle « lacrimae rerum » di Griffith ed esasperatosi nel tumultuoso addensarsi delle passioni, non era difficile che sorgesse un poema dell'amore. E nacque *Biancaneve*.

Il concetto dell'amore e l'altro, della profonda aspirazione dello spirito americano a rendersi conscio di sé, della sua idea, del suo destino (quest'ultimo fu lungamente elaborato nell'arte americana, perciò si prestò in modo mirabile ad essere assunto dall'immaginazione poetica di Disney. Mark Twain aveva cercato di rappresentare la storia dell'animo americano lasciandolo libero nel corso di multiformi avventure fluviali, aperto alle esperienze ed alfine trionfatore, con Huck Fynn, su ogni disagio perché la raggiunta conoscenza del bene e del male gli ha dato una stabile quiete. Walt Whitman fece vivere quell'animo in panica comunione con la natura, nella poesia delle sue « Foglie d'erba ». Melville lo librò nella tragica bellezza dell'immenso mare boreale. Hawthworne ne descrisse la bruciante e lacerante lotta contro il peccato), che costituiscono il substrato intellettuale e morale di *Biancaneve*, sono espressi in una specie di romanzo allegorico-mitologico.

Vi sono dei critici che, rilevata la sostanziale impoeticità del-

l'allegoria, la svalutano completamente; per noi, l'allegoria ha un valore positivo, che va ben considerato, perché è l'abbozzo, l'avvio della poesia, è la struttura su cui sorgerà l'edifizio.

Perciò, consideriamo con attenzione l'allegoria di *Biancaneve*. Ci sembra molto patente, questa storia dell'ascesi dell'anima, attraverso dure peripezie, verso l'amore e la felicità.

> Lo Specchio Magico rappresenta la Verità. Esso afferma che la piccola anima puritana è superiore a qualsiasi altra cosa: «La principessa Biancaneve è la piú bella». Biancaneve è l'anima, è il giglio che si avventura nella vita cercando di non essere sopraffatto. La regina è il Male; superba, invidiosa, violenta, essa cerca di stroncare Biancaneve.
>
> Biancaneve fugge nella foresta della vita. Il suo misticismo puritano la conduce a scorgere simboli, visioni arcane, riposte corrispondenze in tutte le cose (gli alberi sul fiume che sembrano coccodrilli ecc.).
>
> Seguendo la filosofia della sua epoca, Disney fa rifugiare il suo giglio nella benigna natura, dove esso troverà una momentanea felicità.
>
> Ma la natura non basta a render felici. Il Male è ancora in agguato e colpirà Biancaneve con una morte apparente che le forze della natura (i nani) non riusciranno da sole a vincere. Solo l'amore compirà il miracolo della resurrezione, elevando l'anima in un magnifico trionfo sino al cielo, al raggiungimento del Bene e della duratura felicità.

Questo è il mito di Biancaneve. C'è in esso il motivo hollywoodiano della natura, molto sentito da Disney. C'è quella concezione dell'amore che, con il romanticismo religioso di Ford e l'ottimismo di Capra, è la voce piú originale dell'epoca, nel cinema hollywoodiano.

In questa struttura non c'è ancora poesia; c'è una visione del mondo, c'è uno schema logico ed intellettuale della creazione artistica.

Vediamo ora la poesia di *Biancaneve*.

Il sentimentalismo è il difetto piú grave che si trovi nella poesia disneyana, come il romanzesco dell'intreccio in quella fordiana o la puerilità psicologica in Capra. Con la intonazione troppo scopertamente sentimentale, Disney rovina delle pagine che potrebbero avere una profonda suggestione poetica. Si pensi soltanto al mediocre romanticismo di *Cenerentola,* una delle opere meno felici dell'artista, alla sequenza del ballo col principe, ch'è pacchianamente hollywoodiana e da romanzo per signorine, od all'altra in cui Cenerentola, maltrattata e spogliata adlle sorellastre, fugge seminuda nel bosco a raccontare alla natura il suo dolore. Quali profondi motivi di commozione potrebbe suscitare questo brano! Invece non è che una stampa romantica di dubbio gusto, con una singhiozzante fanciulla dai capelli sciolti, in un paesaggio di maniera.

Anche in *Biancaneve* ci sono difetti di sentimentalismo, di

poca psicologia, che han fatto inveire i critici contro i personaggi umani della favola (ed invero il Principe è molto mal riuscito).

Il film rivela una natura istintiva, ricca di lirismo, ma di scarso freno, facile agli errori. Come Ford anche Disney pecca per troppa facilità, per sciatteria romantica: basta pensare alla fecondità di opere dei due artisti. Ad essi sembra ignoto il rigore dell'autocritica.

Biancaneve inizia con un tono alto, quel sinistro castello dalle mura violacee, che incute rispetto e terrore. La scenografia vi ha un che di geometrico, di ossessionante; è un tema efficace, che farebbe sospettare influenze tedesche.

Nel castello abita la Regina che allegoricamente è il Male; esteticamente è il brutto. Il rosso è il suo motivo cromatico: ritorna sulle labbra, nelle tende di velluto irosamente accostate, nell'inquadratura delle mani stringenti lo scrigno ove sarà deposto il cuore di Biancaneve.

La Regina non è un personaggio molto riuscito: la vorremmo piú umana, rivale, allorché non s'è ancora compiuta la sua trasformazione, in bellezza a Biancaneve, sia pure di una crudele bellezza, da Antinea. Vorremmo una figura piú mobile psicologicamente, piú ricca di situazioni drammatiche. Vedremo che Disney, il quale si formò al cinema dal 1915 al 1920 quand'era studente all'Accademia di Belle Arti, s'ispira, per la figura di Biancaneve, alle « ingenue » di allora, Mary Pickord e Lillian Gish. Quindi la Regina avrebbe potuto assomigliare a Theda Bara, la vamp del muto, che fu « la donna fatale per eccellenza, il fascino che si sconta con la morte, il corpo che abbrutisce i sensi dell'uomo », fu Cleopatra e Salomè, ed ebbe « corpo candido e robusto, capelli d'ebano, occhi profondi e molto bistrati ».

Non facciamo però il processo alle intenzioni; noi dobbiamo giudicare quello che è, e non quello che avrebbe potuto essere. Disney, come Capra, non è capace di ritrarre il male, se non caricaturandolo; al pari di quegli artisti del Medioevo che dipingevano con felicissima ispirazione le delizie del Paradiso, ma erano fiacchi e retorici nel descrivere i tormenti infernali.

L'unica drammaticità della Regina sta nell'essere il rilievo, il contrasto di Biancaneve. Pagine di notevole efficacia sono la trasformazione in strega, un'orgia di forme e di colori veramente impressionante, ed il traghetto notturno della palude. Qui è un motivo allegorico — il Male viene a noi di notte, nel sonno, come in una indistinta caligine — ed un motivo poetico: sembra di assistere ad una allucinata fantasia di dormienti, ed il colore acquista magnifici toni nel rendere quell'atmosfera irreale. Qui, i critici potrebbero sbizzarrirsi nel ricercare le « fonti » di questa fantasmagoria colorata.

Ma lo spirito della poesia disneyana è racchiuso nella figurina di Biancaneve. I critici l'han molto maltrattata, questa tenue creatura poetica, quasi volessero continuare l'opera della Regina-strega. L'han detta leziosa, sentimentale, falsa, ottusa zitella vittoriana. Ma

Biancaneve, la piccola puritana che non vuol lasciarsi baciare e si aggrappa alle tende e quando pensa al suo Principe il cuore le batte forte forte, è bella proprio perché è buona, candida, ingenua, un « giglio infranto ». In lei Disney volle ritrarre il vergine incanto dell'amore, l'amore come lo vagheggiava ventenne nei film di Mary Pickford e Lillian Gish e Vilma Banky. Mary Pickord (gli americani la chiamavano « Our Mary », la nostra Mary) era una dolce ed appassionata fanciulla la cui storia sentimentale è narrata dai titoli dei suoi film: Povera piccola ragazza ricca, La piccola americana, La piccola principessa, Pollyanna. Da essa nacque Snow White: e ne ebbe l'ingenuità, il segreto slancio d'amore, l'indifesa bontà. Fu l'ultimo giglio infranto.

Biancaneve è poetica quando ama. In genere, i personaggi di Disney quando sognano l'amore hanno un fascino particolare: anche se è l'amore per la natura, com'è per i nani e gli animali od in certe *Silly Simphonies* (ad es., quella bellissima in cui sono narrate le giocose avventure marine di genietti del mare e sirenette oceanine). L'amore, per Disney, è musica: Biancaneve canta, Cenerentola canta (una bella canzone a tre voci con andamento da Chorus di jazz). Il romantico artista approfitta di questi momenti musicali per entrare egli stesso nel cuore dei suoi personaggi, gioire, ridere, soffrir con essi. C'è qualcosa di nuovo, d'inatteso, di avvincente, sullo schermo, allorché un personaggio di Disney canta.

Ma, per il suo senso americano di realismo, Disney non fa come i poeti sognatori che fanno dell'immagine un velo ai loro sogni, una perpetua dissolvenza: egli anzi rende nitidi i contorni, precisi i personaggi, limpidi i toni. Biancaneve non è mai reale come quando canta tremando il suo ingenuo sogno di povera piccola ragazza innamorata.

Bella è la parte della permanenza nel bosco. Quelle selve, quei paesaggi favolosi sono anch'essi reali e concreti nel gioco della fantasia. Tra tanti artificiosi ritorni alla natura, quello di Biancaneve appare deliziosamente sincero.

I nani sono altrettanti gustosi spunti psicologici. Dotto è l'attività irrefrenabile, il fervore della vita pratica, la mobilità ed il dinamismo yankee, come Topolino, ma la sua caratteristica è che egli non riesce a salvarsi dalla confusione che crea con il suo affannarsi. Brontolo è, come Paperino, una lamentosa vittima della fatalità. Il pigro Pisolo è il contrario di Dotto. Gongolo è l'ottimista ad oltranza, felice caricatura marginale dell'americano dell'epoca. Mammolo ed Eolo sono i semplici della compagnia. Cucciolo è il sentimentale; egli riprende il motivo disneyano dell'ultimo, del ritardatario, di quello che pur sforzandosi non riesce mai a raggiungere gli altri (vedi il topo che resta solo e si salva perciò dalla strage, nel *Piffero Magico,* il bambino che trotterella dietro i compagni senza riuscire a riprenderli, in *Babbo Natale,* l'uccellino disobbediente del *Canarino scontento* e di *Primavera*).

Le pagine in cui si narra della vita di Biancaneve nel bosco sono tra le piú finite, artisticamente elaborate del film. Vi fa prova una fine comicità, una ricca fantasia. Il comico, in *Biancaneve,* non è dato dal contrasto ma dalla placida ed arguta osservazione: è un sorriso, non un riso. Però in taluni momenti Disney, ricordandosi dei cortometraggi, ricorre ai « gags »: non dimentichiamolo che *Biancaneve* è anche un capolavoro di film per ragazzi.

In una di quelle pagine, Biancaneve assurge a simbolo dello spirito americano, un simbolo vivo e concreto: allorché balla coi nani, piena di gioia, nella grazia dell'amore. Cosí dovette essere l'America, gioiosa, piena di vita, allorché, non ancora travolta dal ritmo meccanico, godette il West conquistato, si sfrenò nel turbinio delle grandi città luminose da poco costruite: spensierata e gioconda, frenetica e bella. C'è una debolezza in questo brano cosí vivo: quella canzone idealizzante e poco espressiva di Biancaneve ai nani. E' un ritorno di sentimentalismo.

Interessante è la parte che descrive come il giglio venga infranto. La visita della strega, la morte di Biancaneve, la punizione della malvagia, sono pezzi forti, ad effetto. Spettacolare è il « montaggio alla Griffith », allorché i nani e gli animali corrono nel bosco per salvare la principessa. Ma il momento cruciale della morte è bello: è una delle morti piú romantiche nel cinema americano. Una fantasia triste di suoni e di colori muove la commozione.

E come dopo un brutto sogno si cerca di richiamare i pensieri piú rosei, dopo questo dramma ci si svela un paesaggio ch'è una meravigliosa fantasia, un mondo primaverile, luminoso, musicale, etereo e concreto al tempo stesso, nella dolce armonia delle sue tinte brune.

Qui, allorché il Principe bacia Biancaneve, la storia d'amore ha il suo epilogo: accompagnati dagli sguardi felici e malinconici dei nani, i due giovani si muovono nella natura primaverile, verso la loro futura dimora. Finalmente Biancaneve si eleva al cielo, sino al meraviglioso castello avvolto dalle nubi sul monte. E' un'immagine poetica in cui si riflette, macrocosmo nel microcosmo, la poesia di *Biancaneve*: vaga ed aerea come un sogno d'amore, circonfusa di nubi e solitaria nelle lontanenze azzurre del cielo.

* * *

Se *Biancaneve* si eleva su tutte le altre sue opere, non vuol dire che l'attività di Disney si sia limitata a questo lungometraggio ch'ebbe una singolare fortuna, anche indipendentemente dai suoi valori artistici.

L'attività, come la vita di Disney, è varia. Walt Disney nacque a Chicago nel 1902 e trascorse la giovinezza in una fattoria del Missouri ove concepí quell'amore per la natura, che si sente in tutta la sua opera. Fece le sue prime armi come postino, strillone, dise-

gnatore caricaturale. Il suo ritratto ne mostra le qualità: un vero americano, fiducioso, aperto, sincero.

In collaborazione con l'amico Ub Iwerks, iniziò a vent'anni la sua carriera nel disegno animato. I suoi cortometraggi si possono dividere in due categorie: gli uni, graziosi ma limitati alla cinematografia amena, per ragazzi; gli altri che, per la felice caratterizzazione psicologica e la gioiosa inventiva, raggiungono le sfere dell'arte. Nei cortometraggi, Disney ha creato dei personaggi vivissimi, caratterizzati deliziosamente: Topolino, ch'è l'incarnazione dell'attività yankee, dell'uomo perennemente in moto, del Bene che affronta ed abbatte il Male; Paperino di cui scrive un critico: «Paperino è forse il personaggio piú comico della cinematografia, insieme a Charlot; di una psicologia esatta e continuamente rinnovata. Paperino è il modello perfetto dell'incapacità assoluta, irrimediabile, l'agente provocatore della fatalità; sfida il cielo nell'istante preciso in cui una tegola gli cade sul becco, insulta in nemico mentre quello lo schiaccia, gonfia il petto proprio quando dà prova della sua incapacità e leggerezza» (1); Pippo il goffo; la dolce Minnie; il cane Pluto. Questi personaggi son fatti vivere, con grazia di delicato narratore, in una orgiastica fantasia di colori e di suoni.

Le *Silly Simphonies* (*Sinfonie allegre*), iniziate nel 1929, sono gioconde poesie in cui s'inseguono musicalmente motivi di sogno, di magica immaginazione, di sorridente osservazione. C'è in esse un lieto ricorrere di temi naturali: in quelle marine si vedono scure nubi addensarsi, flutti squassati dal vento, lievi onde canore, candide ghirlande di spuma, quiete subacquea, inazzurrarsi di cieli. Tra le piú belle è quella di tre fanciulli che s'aggirano con una navicella tra le nubi a pescare le stelle; quella delle avventure delle sirènette, scintillio di un mondo mitologico; quella di Nettuno; la «Danza Macabra», con musica di Saint-Saëns. A queste opere Disney deve la sua fama di favolista moderno.

I colori sono di un dinamismo estremo, continuamente inseguentisi in una ridda d'impressioni; le musiche sono spesso brani classici o variazioni ritmiche di jazz.

Nel 1933 Disney diede un saggio di felice ispirazione nei *Tre Porcellini*, in cui al mondo angustiato dedicò il sorridente fiducioso ritornello: «Chi ha paura del lupo cattivo?». Nel 1937, tentò il lungometraggio, creando il suo capolavoro.

Da allora il successo commerciale, l'eccessiva fortuna affievolirono sempre piú l'ispirazione di Disney: che andò via via industrializzandosi, piegandosi ai desideri del grande pubblico. Aveva guadagnato la popolarità per il suo straordinario dono di grazia e di poesia: ora la sfruttava, usando come «formule» di successo quelle che originariamente erano state delle cristalline intuizioni fiabesche. Dal 1937 data la parabola discendente di Disney: una decadenza a

(1) Alfredo Panicucci - «Cenerentola» in «Epoca» del 9 dic. 1950.

tratti splendida, ma sempre una decadenza, dove la fantasia lascia il posto al mestiere ed all'organizzazione industriale.

Negli ultimi anni, egli ha diretto alcuni documentari: in cui rivivono quei motivi della natura e dell'amore che gli han dato un posto nella storia del cinema americano.

Frank Capra

Con Frank Capra per l'America è arrivata la felicità. Egli ha saputo, rinverdendo gli allori della commedia cinematografica, presentare un mondo completamente soddisfatto, privo di malanni, eternamente col sorriso sulle labbra. In una storia del cinema, intesa sociologicamente, egli fa succedere all'America romantica di Griffith e Ford e Disney, un'America borghese, felice, rooseveltiana, precedente a sua volta quella violenta, spregiudicata e naturalistica del dopoguerra.

In Capra non c'è, com'è stato favoleggiato, la tempra del moralista o del satirico, e meno che mai la distaccata visione del mondo del filosofo: queste avventate qualifiche, nate nella fantasia di troppo ardenti ammiratori, sono state facilmente smontate dai denigratori che hanno rilevato come il suo moralismo fosse semplicistico, la sua satira all'acqua di rose, la sua filosofia puerile utopismo.

Invero la satira richiede un animo profondamente offeso o corrucciato, un violento odio contro l'umanità, uno spirito bizzoso e maligno, una fiera ed orgogliosa coscienza morale, doti queste che sono spesse disgiunte a seconda del carattere dei vari individui: Stroheim avrà la coscienza morale e l'odio contro l'umanità, Chaplin avrà l'animo corrucciato e dolorante, Giovenale l'acre malignità. Capra non ha neppur l'ombra di questi sentimenti. Egli è un uomo soddisfatto della vita, allegro, amico dei suoi simili, un carattere d'oro. Il suo ottimismo, la sua utopia sono tutt'altro che filosofia: sono la espressione genuina e sincera del suo amabile temperamento.

In lui bisogna vederci soltanto quello che realmente è, un grande concertatore di situazioni brillanti, un commediografo dalla vena fresca ed inesauribile, un artista del riso. Egli incarna in sé il cinema hollywoodiano, fatta esclusione per il lezio e l'ipocrisia. Mostra tutto bello e buono, un mondo ed una vita beati, degli uomini zuccherini, tutti i contrasti appianati con la massima grazia. Per lui nel mondo non ci sono brutture: giudica tutto con serena ed indulgente ironia. L'assassinio, il suicidio, la morte, viste con i suoi occhi, appaiono qualcosa di estremamente naturale, di semplice, senza che suscitino alcun raccapriccio od alcuna emozione: si tratta di manie, di casi, di inconvenienti.

La sua polemica è sorridente e garbata: tutta la questione sociale sta per lui nel fatto che un ricco e bel giovanotto, figlio di papà, non riesca a sposare la graziosa impiegata che gli ha toccato il cuore. Ma tutto si risolverà per il meglio, perché Capra è il mago del lieto

fine. Oh, se i ricchi e i poveri provassero a mettersi insieme e suonare l'ocarina, come si sentirebbero vicini e si vorrebbero bene! In questa ingenua trovata c'è tutta la sorridente poetica di Capra. La fiducia, la sicurezza, l'ottimismo egli li ha respirati nell'aria; si confacevano alla sua natura giovanile, meridionale.

Quali sono i meriti di Capra nel quadro generale del cinema?

Pur non raggiungendo le piú alte vette dell'arte, egli ha saputo creare una «sua» America esprimendola con toni nuovi, l'America dei «picchiatelli» e delle americanate, tanto lungi dall'essere la vera America; ha felicemente interpretato lo spirito del tempo; ha fatto prova di una fresca e gioiosa inventiva.

I suoi personaggi, i mr. Smith, mr. Deeds, George Bailey, il giovane Vanderhof, sono tutti inguaribili idealisti, che si fanno un loro mondo perfetto, conforme ai propri sogni. Sono buoni, d'una bontà sdolcinata, ridicola, che si esprime nei loro ritratti fisici (lunghi, magri, impacciati), ed è l'ideale umano di Hollywood, messo in caricatura.

Capra non tira in giro se stesso, intendiamoci: egli crede al mondo che descrive, alla bontà dei suoi uomini, alla virtú delle sue donne, al felice scioglimento delle loro peripezie, e li racconta con un candore, una ingenuità, una grazia festosa che ne fanno una delle figure piú affascinanti del cinema hollywoodiano.

Era un autodidatta, senza cultura, si trovò cosí sorretto solo dal suo istinto naturale, a vedere il mondo con grande semplicità.

Dapprima tentò di fare il narratore drammatico; ma la sua natura goldoniana lo pressava troppo. Diede allora l'interpretazione comico-sentimentale dell'America, di cui *It happened one night,* un gioiello di commedia cinematografica, rimane la miglior prova.

Il suo grande pregio fu di aver parlato agli uomini sempre serenamente, a cuore aperto: senz'altri intermediari che la propria coscienza, in piena buona fede; di aver parlato loro di speranza, di ottimismo, di felicità; di aver saputo farli ridere o piangere. ma sempre a lieto fine. Grazie all'ingenua grazia di Capra, molti uomini credettero davvero che «la vita è meravigliosa».

I "minori"

Nella storia del cinema hollywoodiano i «minori» giocano un ruolo di grande importanza: sono artigiani i quali, pur sottoponendosi alle direttive dell'industria, lasciano tracce del loro talento in talune opere e dimostrano a tratti di posseder delle qualità. Sarebbe un compito suggestivo ricercare, di questi registi, la caratteristica personale e scoprire le rare gemme di buona narrativa nel molto ciarpame delle loro opere. Altri effettuerà questa ricerca che a noi farebbe perder di vista gli scopi, la prospettiva e l'economia del nostro lavoro. D'altronde le cronistorie del cinema abbondano dei nomi di questi artigiani; noi accenneremo ai piú interessanti.

Howard Hawks è qualcosa di piú di un «minore»; egli fu l'autore di un'opera vigorosa, *Scarface,* di alcuni film d'aviazione, di una pregevole «sophisticated comedy». *Twentieth Century* (*Ventesimo secolo*). Questa versatilità fa invero dubitare della profondità della sua ispirazione; comunque bisogna riconoscergli talento ed ingegno non comuni.

Frank Borzage rivelò una natura delicata di narratore intimista. Interpretò con finezza la psicologia degli innamorati, mostrò di avere una sensibilità ed una malinconia crepuscolari. Tra le sue opere migliori sono *No Greater Glory* (*I ragazzi della via Paal*), che segnò il culmine di una sua affettuosa corrispondenza con Molnàr, e *A Man's Castle* (*Vicino alle stelle*), un idillio fantasioso.

Henry Hathaway è il piú cospicuo esponente del «film d'evasione». Nel suo *Lives of a Bengal Lancer* (*I lancieri del Bengala*), cercò di rievocare, senza riuscirvi, la rude, pittoresca e colorita India di Kipling. Nella voluttuosa figura di Tanya, nelle scene di molle vita orientale, nel folklore indiano di quest'opera ci sono tutti gli spiriti del «film escapist». La morte dell'eroe, alla fine, è soltanto una variante dello «happy end», in quanto il tenente Mac Gregor, sacrificatosi in battaglia, vi appare incredibilmente idealizzato, come accadrà anche al Robert Jordan di Sam Wood.

Fecondissimo regista, autore di drammoni popolari tra i quali è rimasto celebre *The trail of Lonesome Pine* (*Il sentiero del pino solitario*), perché fu uno dei primi esempi di film a colori in esterni, Hataway si salva dal naufragio artistico per una certa sensibilità nella descrizione degli affetti, per dei timidi accenni di poesia affettuosa, non esente da sentimentalismo. Nel dopoguerra, egli convertirà al naturalismo dando delle opere di una certa violenza.

Frank Lloyd contribuí molto a creare il mito dei mari del Sud con il suo *Bounty* e la figura del secondo Christian che si sottrae alla civiltà per rimanere in un'isola incantata con una bella indigena, questa figura ch'è uno degli eroi dell'arcadismo hollywoodiano come René, Onieghin, Ortis, Werther lo furono del romanticismo letterario.

Tra i cultori di romanzi esotici, merita d'esser citato un epigono di Sternberg, il polacco Boleslawski, che nel *Giardino di Allah* creò un altro eroe dell'Arcadismo: il monaco Boris che «evade» dal convento e nella malia del deserto, passando traverso le tentazioni dei sensi e l'oblio e lo stordimento, cerca l'impossibile felicità. Il film, che gli esteti del tempo accostarono alle *Tentations de Saint Antoine* di Flaubert od alla *Thaïs* di France, è pieno di motivi d'appendice, di retorica e di luoghi comuni sternberghiani.

Un'altra figura che cerca di stordirsi, questa volta nel fascino dell'India millenaria, è Lady Edvina in *The Rains Came* (*La grande pioggia*), di Clarence Brown: le è compagna la giovane Fern che non esita ed offrire la sua intatta giovinezza ad un avventuriero

pur di rompere gli schemi della sua vita, di appagare quella volontà d'evasione che abbiamo a piú riprese indicato come la costante di questa epoca storica. Il film è il trionfo d'un Oriente di maniera, e l'ipocrisia vela i toni piccanti della torbida storia. Brown fece parecchi film in funzione della «star»: vedi *Anna Christie* ed *Anna Karenina,* con la Garbo. E' nostra ferma opinione che la storia del cinema debba essere storia di registi, e non di attori; ma non possiamo trattenerci dal rilevare come dei grandi interpreti, quale Greta Garbo, Marlene Dietrich o Leslie Howard, siano da considerarsi alcune delle voci piú schiette di quel romanticismo che vedemmo covare sotto le ceneri dell'Arcadia sentimentale.

George Cukor, Edmund Goulding, John Cromwell furono autori molto apprezzati dal pubblico. Lewis Milestone, dopo un vibrato ed umano film di guerra, ripiegò sul binario dell'industria. Gregory La Cava fu un maestro della commedia sofisticata di cui diede un bell'esempio con l'estroso *My Man Godfrey* (*L'impareggiabile Godfrey*).

Hitchcock creò le allucinate atmosfere del «thrilling», rivelando un estro prettamente commerciale; al pari di James Whale che tentò il racconto pregno di dilettantismo scientifico, alla Verne od alla Wells. Wesley Ruggles diede una visione epica della civiltà western, imitata da Lloyd in *Wells Fargo.*

John Stahl tentò d'indagare le vertiginose profondità dell'animo femminile, con frequenti slittamenti nel melodramma; lo imiterà poi Otto Preminger, un allievo di Lubitsch.

Victor Fleming, autore d'un *Captains Courageous* di cui il Pasinetti disse «viene realizzato in teatro di posa dove quell'aria aperta, quel mare, quel cielo sono ricostruiti. Ne consegue un senso di prodotto confezionato perfettamente ma falso», si segnalò come autore di film di complesso, di massa in cui provava la sua magniloquente inventiva pure Cecil B. De Mille che con ammirevole costanza spaziò nel campo di tutta la storia universale senza capirci assolutamente nulla.

Fleming creò il film piú significativo del gusto hollywoodiano: tutta la falsità morale di quella produzione, il sentimentalismo, la tendenziosità politica (era naturale che un cinema arcadico parteggiasse ed adorasse la civiltà del Sud!), vi erano espressi. *Gone with the Wind* (*Via col vento*) è un monumento alla depravazione estetica, all'artificialità morale, alla retorica ed al cattivo gusto.

Con ciò, chiudiamo il velario su questa schiera di registi che illuminano un periodo storico ma non ha diritto di cittadinanza nel regno dell'arte.

Albori di rinnovamento

Osservammo nell'Introduzione che opere realistiche continuano ad incontrarsi anche nel periodo piú propriamente hollywoodiano, nel

decennio 1930-40, l'epoca rosata delle svenevolezze e dei languori; abbiamo in questo periodo film come *Fury* (*Furia*), *You only live once* (*Io sono innocente*), di Fritz Lang, artista europeo che comprese il tumulto di vita americano, *Angels with dirty faces* (*Gli angeli dalla faccia sporca*), di Curtiz, e *Dead End* (*Strada sbarrata*), di Wyler, un'opera di dolorosa bellezza.

Verso il '40, quando si comincia a sentir aria di guerra, la fisionomia del cinema hollywoodiano cambia. La reazione radicale, con il trionfo del nuovo indirizzo, si avrà qualche anno piú tardi. Gli indizi del rinnovamento si hanno in due film che hanno un solido fondamento nella realtà, di cui l'uno è uno specchio dei tempi, un documento, l'altro un'opera d'arte: *Citizen Kane* (*Quarto Potere*) di Welles, e *The Grapes of Wrath* (*Furore*) di Ford.

Orson Welles è ancora un romantico: si sentono in lui le concezioni e gli atteggiamenti del secolo duro a morire, il mondo romantico dell'eroismo e l'esaltazione dell'uomo, la concezione superumana dell'essere titanico, che fu del Nietzsche e di d'Annunzio. Virtuosismo e retorica abbondano nell'arte di Welles; ma v'è anche il profondo senso dei contrasti morali, sociali, psicologici di un'America maturante nel travaglio della crisi. Il film di Welles è un efficacissimo documento del suo tempo: vi è presentato il pericoloso ingerirsi della sprezzante mentalità fascista nella vita americana, la brama dei subiti guadagni e l'orgoglio a dismisura, i battiti accelerati del cuore statunitense.

Citizen Kane è una possente biografia: è la storia d'un americano, in cui si volle ravvisare Hearst, il finanziere dalle ricchezze incalcolabili, il re della stampa, il fascista numero uno degli Stati Uniti. Charles Foster Kane, l'americano vagheggiato da Welles, sta per divenir presidente degli S. U., accosta gli uomini piú importanti della sua epoca, stupisce l'America con le sue gesta, si erige, a ricordo della grandezza di Kublai Kan, una dimora regale a Xandau. E' una di quelle figure di terribili attivisti che s'incontrano spesso nella letteratura americana; è un « superuomo » nietzschiano; c'è in lui smisurata la volontà di potenza teorizzata dall'Adler; ed è anche un tipo romantico d'eroe, di « essere superiore alla media ». Nella sua storia, convulsa e barocca, ci sono tutte le delusioni, i malumori, le ansie e le gioie che costituirono il substrato della vita americana. L'esistenza di Kane ha l'impeto, la frenesia, il velato dolore del jazz, questa tipica espressione di spiritualità americana. Il suo rimpianto della giovinezza, la ricerca dell'amore, il fortissimo senso del grottesco, il pessimismo, l'amarezza di Welles, riflettono un mondo vivo e reale. Ecco quindi che il film è la pittura di un'epoca. Artisticamente, presenta molte disuguaglianze, molto formalismo. Rifà l'avanguardia, Sternberg, il muto americano, Wyler. I suoi personaggi, pure ricchi di vitalità, sono abbozzi piú che ritratti.

In pochi momenti, il « furore » di Welles si placa nella serenità della creazione artistica e l'opera, in sé non poetica, acquista colori

di poesia. C'è una sequenza in cui lo si avverte, la danza di Kane con le ballerine, in cui quella tumultuosa ansia di vivere, quella ricerca di gioia, che son la tormentata spiritualità dell'ultima America, si esprimono in un ritmo senza ritegno, in un crescendo potente d'immagini; e nei volti eccitati di Kane, di Leland, di Bernstein c'è tutta l'ansia d'un mondo che crede d'aver trovato se stesso.

Se *Citizen Kane* è opera di grande interesse sul piano storico e di costume, *Furore* lo è sul piano dell'arte.

Questo film che per potenza tragica, unità ed omogeneità d'ispirazione, vigore di racconto e perfezione figurativa, ha le caratteristiche del capolavoro, mostra un approfondimento del romanticismo di Ford in direzione realistico-sociale. Ciò è da attribuirsi probabilmente alle mutate condizioni politiche degli Stati Uniti, ove agli idealismi stava per sostituirsi il rombo del cannone.

Il mondo fordiano non subisce varianti sostanziali. Gli uomini non sono separati bensí uniti nel camion sgangherato della famiglia Joad; contro di essi però s'accaniscono altri uomini, s'eccaniscono la fame, i maltrattamenti, la miseria. Un romantico destino li unisce; ed alfine insorge in essi, allorché Tom Joad confida nell'Onnipotente perché sente viva la coscienza d'una fratellanza universale motivata dal fatto che ogni anima è un frammento dell'anima umana in generale, la fiducia in Dio. Ci sono quindi i motivi fondamentali della poetica fordiana; ed egli anche qui è poeta dell'ansia e della solitudine umane.

Con *Furore* entra nel cinema il mondo amaro e desolato della letteratura: quell'aria di grige baracche in legno, sempre identiche; quei visi smunti; quella spaventosa povertà. E' una tragedia della miseria, del dolore. « Non hanno anima né cervello. Non sono uomini: sono bestie. Un essere umano non giungerebbe a soffrire cosí » dice una guardia parlando dei Joad. Quelle fisionomie emaciate, quei vestiti logori, quegli stracci (diciamola questa parola che fa tanta paura a certa gente), sono la vitalità del film. L'episodio del colono cacciato dalla sua terra, all'inizio, quel pianto disperato, quello sguardo da pazzo, luminoso nelle tenebre, son tocchi di tragicità potentissima. Da quest'esasperazione tragica, da quest'oscura epopea della miseria, dai forti accenti grotteschi o di tetro umorismo (vedi la figura e la fine del nonno) scaturisce la poesia del film. Ed è, come sempre in Ford, poesia pervasa d'afflato religioso, poesia di cieli nuvolosi che sono rappresentazioni sensibili del tormento delle anime, di gioie primitive, di morti dolorose. Pochi artisti americani han sentito la maestà della morte come Ford.

Vi sono delle bellissime figure, il cui ritratto è un perfetto accordarsi di note esterne ed interne: il pastore Casy, la meglio riuscita, con quella sua ingenua e toccante ricerca di verità e di grazia, quell'infantile brancolare verso la fede, quella profonda intuizione della vita (« forse non vi sono peccati né buone azioni; vi sono soltanto azioni »); con quella figura allampanata, donchisciottesca, quegli oc-

chi che di notte paion quasi fosforescenti, quel volto scavato. E' il personaggio fordiano che piú insistentemente invita gli uomini all'amore. Perciò è suggestivo.

Poi c'è Tom Joad, carattere di grande rilievo, pieno di nativa fierezza, di forza, di tormento, che costituisce il segreto motivo etico-lirico dell'opera. Il magnifico addio alla madre, quelle parole accorate, quel bacio, quel cielo nuvoloso ma pieno di luce, è una delle pagine piú alte di Ford.

Dice Tom «Uno non ha un'anima per sé solo ma un pezzetto di una grande anima... che è l'anima di tutta l'umanità. Quindi non importa dove vado, perché io non potrò mai morire. Io sarò dovunque... dovunque sia un uomo... dovunque ci sia un uomo che soffre e combatte per la vita... io sarò là ».

E' uno stupendo monologo, in cui vivono le voci della morale stoica e di quella cristiana, in questo avvertire l'universale comunione degli uomini perché ogni anima è un frammento dell'anima uiversale. « Ognuno di noi è una particella di Dio », dice Howard Fast nel « Cittadino Tom Paine ».

C'è Roosebarn, creatura evanescente; i nonni, esempi di quell'umorismo fordiano pieno di serietà malinconica, di tenerezza e commozione; e gli altri personaggi, efficacemente ritratti.

Pur senza toccare i vertici di *Stagecoach,* questa tragedia della miseria ha il suggello del capolavoro e nel cinema americano introduce un realismo dagli scorci potentissimi, che fa pensare a Faulkner, a Dos Passos, a Steinbeck.

Nelle soluzioni figurative v'è potenza di stile: vedi i corpi immobili dei contadini guardanti la furia dei trattori abbattersi sulle loro case, e le ombre riflesse sul terreno; il biancastro dei quadri che descrivono la violenza del vento; certi primi piani e panoramiché.

Anche quest'opera appaga, con il suo ideale di cosmopolitismo etico, l'esigenza di moralità che l'americano ricerca nell'arte; e fa sentire la forza del romanticismo religioso, l'ansia d'infinito e la poesia di Ford.

Con essa, l'America s'avviava ad abbandonare il languore hollywoodiano e a percorrere una nuova strada.

Il naturalismo

Nella seconda metà del '700 cominciò a delinearsi contro l'Arcadia ed il suo convenzionalismo vacuo una sensibile reazione; motivata dal fatto che senza interiorità, senza vita, non vi può essere arte ma solo la larva di essa. Identico fenomeno s'ebbe dopo il '40 nel cinema hollywoodiano: si bandirono i toni rosati, le svenevolezze, il lieto fine. Ci si attaccò ai temi della letteratura: la guerra, la disoccupazione, le carceri, i contadini miseri, le case lerce. Ci si avviò a descrizioni sempre piú crude e spietate, documenti umani d'inaudita ferocia, narrati con lo stile asciutto del reportage. Si rappresentarono

saggi di violente e sadiche psicologie in azione. Come reazione al dolciastro ed al sentimentale della produzione hollywoodiana, si esaltarono la violenza ed il prepotere degli uomini, la soddisfatta volgarità delle donne. I nuovi attori di questo cinema impressionarono per l'incisività muscolare e l'impeto erculeo; le donne per la procacità, la ostentazione dei richiami del sesso. Questo risveglio del sesso si manifestò anche nei film che ne erano sempre stati alieni: il western divenne « sexy ». Sotto l'influsso del freudismo, la passione bruciante ed il desiderio sensuale divennero motivi di questo cinema. Il lieto fine fu abolito; l'uomo fu presentato nell'impossibilità di evadere dal carcere cieco della propria vita, condannato senza possibilità di scampo. Di questa umanità furono esaltati i lati morbosi, attivistici, biologici, quelli propri dell'uomo naturale, dell'uomo inteso come « animale pensante ».

Perciò questo cinema, quantunque s'accostasse ad impellenti problemi umani, morali, psicologici, fu per lo piú viziato dalla crudeltà del suo naturalismo. Salvo rari casi, non vi apparvero uomini ma esseri biologici, violenti, assetati di sangue; una visione del mondo, quindi, che pur movendosi nel senso opposto a quella hollywoodiana cadeva anch'essa nella retorica e nel convenzionalismo.

Non mancarono poi, anche in questo periodo, i film liliali: accanto all'*Asso nella manica* ed a *La Sanguinaria*, vi furono *Piccole donne* ed *Il padre della sposa*.

Delle opere per il resto completamente mediocri, come *La Sanguinaria, E' tardi per piangere, Femmina folle,* sono estremamente significative nei riguardi della nuova mentalità. Sono studi di psicologie criminali; spesso assurde, ma significative per la loro spregiudicata violenza, il cinismo, la crudeltà. *La Sanguinaria* è un rifacimento della vecchia storia di « Jeneval »: una giovane donna seduce un mite ed inesperto ragazzo, spingendolo al delitto. Ma qui colpisce la descrizione accesa, esasperata, piena di fuoco, di questa donna, pronta a far provare al giovane tutte le delizie dell'amore ed altrettanto solerte ad uccidere senza il minimo accenno di pietà, appassionata ed arida, calda ed agghiacciante insieme. Allorché il suo amante, tormentato dai rimorsi, si sveglia con la fronte imperlata di sudore, ancora in preda all'incubo, ella gli sussurra: « Quando ti capita di fare dei brutti sogni, volgiti verso di me che dormo al tuo fianco; io sono tua e sono vera ». Qui va a farsi benedire l'ipocrisia, il candore, la purezza di Hollywood; e la morte degli amanti braccati smentisce il lieto fine.

Queste psicologie sono talvolsa esasperate al punto da produrre l'effetto contrario: appaiono melodrammatiche, ridicole. Ma rimane il fondo di violenza, di naturalismo.

Il cinema naturalista s'afferma con una schiera di registi che sovvertono la visione hollywoodiana: Dassin, Wellmann, Mankiewicz, Sturgess, Odets, Kazan, Robson, Wise, Rossen, Brooks, Werker, Siodmak, Daves, Dmytrik, Wilder. Questi autori affrontano le violente

psicologie di uomini naturali e sviscerano dei problemi sociali. Il cinema americano non era mai stato cosí problematico. Si tratta l'« american dilemma » dei negri; si trattano i problemi dei reduci, dei minorati, delle razze; il motivo faulkneriano del linciaggio è presente in *Ox-Bow Incident, The Lawness, Storm Center.*

In Jules Dassin c'è il fascino dei centri urbani ed industriali, i viali polverosi, le arcate di ferro, i reticolati delle zone periferiche. Racconta per immagini documentarie, cronachistiche; l'uomo ha poca parte nella sua narrazione, è un'entità trascurabile del racconto. Sa esprimere con efficacia la drammatica stasi notturna, i silenzi carichi d'echi, le acque che scorrono sommesse sotto i ponti. In qualche figura raggiunge anche delle risonanze umane.

Wellmann non è certo un poeta: è una tempra solida di moralista, un narratore sostenuto, un carattere. Non cura affatto il personaggio; le emozioni che egli sottolinea sono quelle comuni ad un gruppo anziché quelle strettamente personali. C'è in Wellmann una sorta di curioso intellettualismo etico. I suoi uomini peccano; ma peccano perché non sanno cosa sia il male ed il bene, ed allorché lo sanno chinano il capo mesti e pentiti. Queste storie Wellmann le narra con un piglio risoluto di moralista, con la sprezzatura di chi non ha a cuore l'arte. Ma in qualche inquadratura di paesaggio riesce ad evocare suggestive atmosfere.

Il suo *Yellow Sky* (*Cielo Giallo*) è uno degli esempi piú probativi di naturalismo, quantunque vi affiori la coscienza etica: il prepotente desiderio che spinge i protagonisti ad assalire la giovane che han trovato nel villaggio, ed a rotolarsi con essa per terra, in un abbarccio di carne e di polvere, è un motivo prettamente veristico.

Mankiewicz, nelle sue opere « serie », è anch'egli spregiudicato e violento; soprattutto in *No way out* (*Uomo bianco tu vivrai*). Con *A letter to three Wiwes* (*Lettera a tre mogli*), si ha un rifiorire della commedia cinematografica, raggiunto attraverso la coerenza umana dei caratteri ed il felice gioco d'immaginazione. Una prova d'immaginativa briosa la dà anche Preston Sturges che rievoca le atmosfere del cinema muto e della pochade.

Elia Kazan, regista d'origine greca, porta nei suoi momenti migliori una natura di delicato narratore con un velato ondeggiare tra l'ottimismo ed il pessimismo, la gioia ed il dolore, soprattutto nei finali, appunto « alla Kazan », sospesi e conclusivi insieme, sottilmente malinconici. Venne al naturalismo succube delle teorie dei vari Hecht, De Rochemont ecc., che predicavano la « some disturbance in the industry » e la ribellione; poi le sue origini teatrali lo condussero al gusto delle analisi psicologiche, alla ricerca d'una somma di valori umani, e diede la sua opera piú viva: *A three grows in Brooklyn* (*Un albero cresce a Brooklyn*). Anche se i personaggi di Kazan non sono poetici, son comunque delineati con sicurezza, cura e precisione. La sua prosa, nelle cose migliori, è tra le piú terse del nuovo cinema; e la finezza psicologica, venata di sentimentalismo, la

malinconia, il costante tono medio su cui intesse le situazioni, sono doti da buon narratore.

Ma per Kazan la decadenza è iniziata subito: nelle ultime opere (*Panic in the Streets, A streetcar named Desire, Zapata*) egli forza violentemente la sua natura per essere consono al verbo naturalistico. La retorica di *Zapata* è forse segno del definitivo tramonto di un artigiano promettente.

Anche Mark Robson ebbe dei felici inizi, segnalandosi nella nuova scuola con *The Champ* (*Il grande Campione*): film medio, in cui però la forza bruta del campione, la sua bassezza morale, l'intenso e malinconico fascino sensuale delle sue amanti, erano motivi dell'epoca. Robson diresse qualche altra opera interessante; poi per andare incontro al gusto del pubblico, arricchí di grazia e morbidezza i suoi personaggi, specie femminili, ed indulse a toni stucchevoli e dolciastri, ripiegando verso l'Arcadia.

Delmer Daves è uno dei piú interessanti autori di questo periodo, dotato di freschezza narrativa, di capacità d'analisi e penetrazione umane, di una lingua ricca. E' un conosctore di psicologia feminile; i suoi ritratti di donne sono quasi sempre suggestivi. Il suo pregio maggiore sta nel pudore estremo con cui affronta le situazioni piú delicate, con cui descrive la morte, l'amore, i malinconici abbandoni. *Forever in love* è il suo film piú dignitoso, pieno di finezza, di sottili notazioni, di simpatia umana. Pure interessante il mesto *Broken Arrow*, esempio, se non di poesia, di buona narrativa.

John Huston è un amante del romanzo d'avventure. Avventuroso è *The Tresaure of Sierra Madre,* legato all'espediente della « ricerca del tesoro » e ad effetti romanzeschi come i colpi di scena nel finale, dalla fuga alla morte di Dobbs. Pure su schemi da romanzo d'avventure è costituito *We were Strangers* (*Stanotte sorgerà il sole*), l'opera piú importante di Huston. Presenta personaggi veri e coerenti, segue delle esperienze linguistiche nuove manifestando irrequietezza e vitalità dell'autore, va controcorrente.

C'è una figura riuscita: China Valdès, delineata con grande crudeltà espressiva. Questa donna con gli occhi obliqui da mongola che le ha valso il nome di China, è descritta con uno spirito da romanzo picaresco: vive come una picara, lavorando, dormendo accanto agli uomini. Il suo ritratto umano è pieno di forza ed insoffe-renza: ritorna, con molto maggior crudezza, il motivo ribelle di Dallas.

Questo film è una vigorosa affermazione di democrazia, raggiunta non attraverso la retorica ma nell'umanità della storia: « disubbidire ai tiranni è ubbidire a Dio », giusta la massima di Jefferson. Però in fondo alla poetica di Huston cova l'agnosticismo di *Giungla d'asfalto*: la lotta per la vita dei personaggi, i loro amori, il loro dramma appaiono desolatamente determinati senza possibilità di salvezza.

La conclusione di *Asphalt jungle* è che l'uomo non può uscire dalla tragedia della sua misera condizione, non sottrarsi alla cupa fatalità che pesa su di lui. C'è un personaggio chiave: il giovane gangster Dix Handley. Seguito dall'amorosa attenzione della sua ragazza, egli rievoca con gli occhi accesi le sue amate campagne del Kentucky, la sua passione per i cavalli, per il puledro Granturco. Come vorrebbe rifugiarsi là! Ad un certo momento tenta l'evasione: ferito, fugge in automobile con la compagna verso la sua terra. La lunga carrellata che scopre le praterie ha un significato simbolico: ogni metro di terreno verso la prateria è per il gangster una porzione di libertà riconquistata, e nei suoi occhi stanchi v'è tutta la nostalgia, il sospiro per quella terra. La luce si fa piú chiara, diffusa, uniforme: la «giungla d'asfalto», con i suoi umidi ed oscuri scantinati, cede al verde luminoso delle praterie. Avviene qui il completo sovvertimento della visione hollywoodiana. Handley, raggiunta la sua terra, muore, mentre i tanto amati cavalli pascolano attorno a lui. E' un finale di grande suggesione, nella sua malinconica e dolorosa bellezza.

V'è un'altra figura viva nel film: «Doc» Riedenschneider, il gangster tedesco dallo strano viso orientale, tormentato da una bruciante e goffa sensualità senile. La piú bella sequenza del film si ha allorché «Doc» s'incanta per il desiderio della fanciulla che danza dinanzi a lui, esasperandone la segreta natura erotica. C'è intima rispondenza tra i particolari che mettono in risalto la procacità, l'esuberanza fisica della ragazza ed i primi piani di «Doc» tutto concentrato nella visione, agitato, fremente. La musica stessa sembra prendersi gioco di lui, esasperando i movimenti scomposti, i contorcimenti sensuali della ballerina. Abbiamo qui un esempio di perfezione espressiva: non si potrebbero togliere elementi figurativi o mutare l'ordine dei quadri senza che la sequenza perdesse la sua armonia, il suo ritmo.

Ma dinanzi alle opere di Huston rimane il dubbio: perché troppo spesso alla commossa sincerità dell'artista si sostituisce l'abilità narrativa del romanziere.

Dmytryck è l'artista che maggiormente supera il naturalismo, per il suo vasto impegno umano, quantunque di motivi naturalistici sia piena anche la sua opera. Il suo capolavoro, *Give us this Day* (*Cristo fra i muratori*), posto nella dovuta prospettiva storica, forse apparirà l'opera piú importante dell'ultimo cinema hollywoodiano.

Con essa, Dmytryck supera il romanticismo dei Ford, Disney, Wyler, facendolo divenire realismo. Egli, ch'è un marxista, attua in pieno le concezioni di un critico marxista, György Lukàcs: «Nella concezione romantica del mondo si esprime una spietata e profonda ribellione contro la rapida evoluzione dell'aspetto produttivo capitalistico... perciò gli artisti devono adoperarsi a superare il romanticismo nel senso della dialettica hegeliana ossia combatterlo e, nel contempo, conservarlo ed elevarlo ad un livello piú alto».

Give us this Day rappresenta appunto il superamento e la elevazione del romanticismo. Il regista prende di peso dalla cinematografia romantica figure, immagini, un vocabolario che non avevano piú ragione d'esistere, e vi infonde un'anima nuova. Al romanticismo appartengono concezioni come quelle di Geremia, Annunziata, dei poveri muratori che ricordano i poveri spazzacamini ed i poveri vetrai delle storie romantiche, come Kathleen, la donna che credeva di raggiungere la felicità destando sola, libera, non creandosi una famiglia per non rovinare la propria bellezza, ed alfine si ritrova stanca e scontenta; situazioni come il matrimonio di Geremia ed Annunziata, le prime intimità, l'ultimo incontro di Kathleen e Geremia, descritte con un linguaggio da cinema romantico (vedi l'immagine del carrozzone di ghiaccio, che nell'oscurità notturna trasporta a casa gli sposi, in un silenzio rotto solo dalle loro voci; o l'atmosfera del caffeuccio dove ballano gli amanti).

Ma il romanticismo di Dmytryck non è fine a se stesso, è elevato nell'esperienza realistica: l'artista ritrae l'uomo totale nella totalità del mondo sociale. I suoi personaggi rappresentano una condizione umana: le loro gesta si svolgono nel '29, anno cruciale nella tragedia americana. Ed il racconto è condotto con commossa sobrietà, raggiunge accenti di vera poesia.

Romanticismo e realismo costituiscono una dualità di termini: il valore rivoluzionario dell'opera sta nell'averli conciliati in una complessa descrizione umana. Con Dmytryck, il romanticismo cinematografico diventa realismo, diventa arte; ed anche il naturalismo è superato in funzione della nuova spiritualità.

Se di un personaggio come Annunziata non conoscessimo la sostanza romantica, le trepidezze d'amante, la velata nostalgia per la dolce terra d'Abruzzo (è il motivo goethiano: « Kennst Du das Land wo die Zitronen blühen? »), se non avesse quei caratteri superiori alla media, comuni alle eroine romantiche, da Eugenia Grandet a Ester Prynne, capiremmo meno le sue meravigliose parole in tribunale, allorché la risarciscono della morte di Geremia, parole in cui vibra la grande umanità dell'opera: « Questo vale la vita d'un uomo. Cosa avete voi, uomini dalle mani liscie e dal viso lavato, cosa avete che potete comprendere? Cosa avete tra queste mura e nel cuore che mi possiate offrire onestamente: questo è Geremia, il mio bel Geremia? Chi può dire quanto valeva? Vi potrò dire: era la mia vita? ».

Billy Wilder è una singolare figura d'artista. Educato alla scuola tedesca del periodo simbolistico, porta nel cinema americano il gusto delle figurazioni macabre e dei simboli riposti. C'è nei suoi film un'atmosfera allucinata, da romanzo kafkiano.

Ne *La fiamma del peccato* dà ai personaggi di un giallo un rilievo di esseri misteriosi, fantasmagorici. Ma, oltre a questo simbolismo ed al di là di esso, mostra d'aver capito il ritmo della vita americana, di aver assimilato quelle passioni e quelle storie d'ambi-

zione e d'arrivismo, di poter inserirsi fruttuosamente nel quadro naturalistico. In *The Lost Week-End* (*Giorni perduti*), narra la storia d'un alcoolizzato, con una fantasia cosí macabra che rievoca ad ogni momento atmosfere da vecchio film tedesco. La scena in cui Don, a teatro, per effetto dell'alcool, vede i cantanti tramutarsi in manichini; l'allucinata sequenza nell'ospedale; il terribile sogno del pipistrello; il risveglio, con quel particolare dell'occhio, denunciano un gusto ben definito. Solo il finale di compromesso incrina il tetro rigore del film.

In *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*), il mondo di Wilder si definisce completamente. Il regista non vuol far della poesia; si compiace d'una drammaticità serratissima, cupa, in continuo crescendo. Questo film, uno dei piú neri e pessimisti dell'ultimo ventennio, non verte, come normalmente si crede, sul dramma della protagonista ma su quello del protagonista, il reporter Joe Gillis. Quest'uomo vive un'avventura da romanzo di Kafka. Oppresso dai debiti, capita in una villa misteriosa ove abita una vecchia famosa attrice del muto, piena di ricordi e d'illusioni. Dimenticando la propria dignità umana, egli rimane accanto a questa donna ridotto al ruolo del maschio dell'ape finch'ella, gelosa, lo uccide. C'è qui tutto il gusto tedesco della figurazione simbolica: Norma Desmond è il Male, l'abbrutimento dell'uomo; Gillis è l'individuo sospeso drammaticamente tra la virtú e il peccato, in un'allegorica avventura (tutto nella sua storia è allegoria: la macabra anticaglia e il carcere dorato della villa di Norma, l'ombra di quel mondo tramontato, la vita che torna a rifulgere negli incontri con Betty). Betty, la giovane che ama Gillis, è il Bene, la salvezza che arride all'anima smarrita.

La rinuncia di Gillis alla propria personalità, il suo disperato desiderio d'evasione e d'amore, sono i motivi tragici del film. In taluni momenti, allorché Gillis a Natale fugge dalla sua macabra prigione e va a cercare Betty e la trova in un locale gremito di gente festosa, contrastante coll'agghiacciata atmosfera della casa di Norma, è la vita americana che prende il sopravvento: quegli ambienti sono prettamente da romanzo americano. E la storia di Gillis è un'altra contraddizione agli arcadici sogni d'evasione: piú che mai l'uomo si vede preclusa ogni via di scampo.

Non sempre i personaggi son convincenti. Ma anche ciò ch'è meno credibile acquista vigore mercé la solida costruzione drammatica, la coesione stilistica dell'insieme. L'aderenza alla scuola tedesca si manifesta dappertutto, specie nelle inquadrature simbolo: la descrizione della pioggia o della piscina, o quando Joe dice a Betty: « La porta è là ».

Talora, quasi contro il volere di Wilder, un barlume di poesia rischiara il cupo dramma di Joe: allorché questi si separa dalla fanciulla amata, o quando passeggiano assieme di notte. Joe le dice ch'ella ha un profumo, un profumo di fazzoletti di bucato, di prati. Nel pudico, sognante sguardo dei due innamorati ed in questo pro-

fumo che spira dalla giovane figura di Betty, è tutta la piccola poesia di « Sunset Boulevard ».

Anche per capire *Big Carnival* (*L'asso nella manica*), bisogna tener conto della formazione culturale di Wilder. La psicologia del protagonista, tutto crudeltà morale, cinismo, durezza, acre volontà di potenza, convince solo se vista nella luce di un essere simbolico. La storia, che altrimenti presenterebbe inspiegabili incoerenze d'intreccio, va posta al paro di quelle fantasticanti, macabre istorie del vecchio cinema tedesco.

Il film ha i difetti dei suoi pregi: ha una costruzione drammatica vigorosa, ben congegnata, in continuo crescendo; c'è in essa il senso dello stupefacente, del macabro, del crudele, reso con notevole potenza. Ma non c'è traccia di pietà, di dolore umano. Chiuso nella torre d'avorio del suo pessimismo, Wilder crea figure di possente rilievo drammatico ma di nessun calore umano.

Il protagonista, Charlie Tatum, è la figura piú riuscita del film. Non c'è in lui sentimento umano, non amore, non simpatia e neppure odio per i suoi simili: egli è solo un simbolo della volontà di potenza, un superuomo da film espressionista. Lo preoccupa soltanto il « colpo » giornalistico, il « colpo ch'è una mazzata nello stomaco »; e vi s'adopera con tutte le forze, fino alla tragica fine. Desolantemente inumano, Tatum è un personaggio drammaticamente forte.

Anche qui all'allucinata suggestiva potenza del racconto si contrappone l'assenza d'umanità, di poesia. La Musa di Wilder, musa della vendetta, della disperazione, della maledizione, del tormento, della solitudine, è pur sempre una musa prosaica.

Storicamente, *Big Carnival* è il maggior esempio di cinema naturalistico: quelle esistenze miserabili, quella tragica folla pronta a godere sulle sciagure altrui, quel ridurre gli uomini ad esseri biologici, son motivi genuini del naturalismo. La caratterizzazione dei personaggi e l'ambientazione sono brutali: si veda quella macabra spelonca, senza uno spiraglio d'azzurro, dev'è sepolto Leo; certi dialoghi tra Tatum e la moglie di Leo; l'arrivo dei gitanti alla tragica montagna al canto di « Oh Leo, Leo »; la figura della moglie, fisicamente e moralmente ritratto di una compiaciuta volgarità, piena di appetiti inconfessabili, che ricorda certe naturalistiche figure di donne create da romanzieri americani (Annabelle Mary nel racconto « J. Ward Moorehouse » dal « 42° Parallelo » di Dos Passos; o le protagoniste dei libri di Nathanael West).

Una scena breve e terrificante è quella finale. Wilder, spinto dal suo intimo verismo, ci mostra Tatum cadere, quasi una statua gigantesca, negli spasimi dell'agonia. Arieggia certi finali di Welles.

Tecnicamente, il film ha quella vitalità, quella duttilità di linguaggio necessarie per un'opera del genere, in cui l'impressionante ed il meraviglioso giocano i primi ruoli.

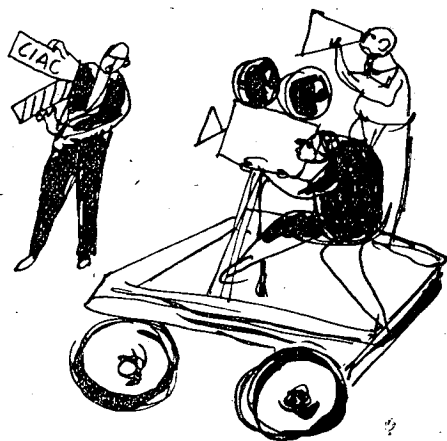
Ai chiaroscuri della grotta s'aggiungono le panoramiche e carrel-

late sul « grande carnevale », l'emotività della musica, certi intelligenti seppur non originali stacchi sonori (dal tetro silenzio della caverna alle musichette del luna park), cura nell'inquadrare (vedi la figuretta di Laureen in mezzo al turbine di vento, davanti alla stazioncina di soggiorno, un momento che ricorda *La foresta pietrificata*), dei passaggi interessanti (la figura di Tatum che riempie il quadro, quasi ad esprimere la sovrumana sete di potenza del personaggio, i fondus delle telescriventi). Il linguaggio s'adegua, insomma, al significato dell'opera.

Conclusione

Con *Big Carnival* anche il terzo periodo hollywoodiano ha raggiunto il culmine della parabola. Nuove esperienze s'aprono ora davanti ai registi d'Oltreoceano: quali saranno?

Con la sua assidua, implacabile vicenda di creazioni e distruzioni, la storia continua.

Guido Gerosa

Ritratto di Ivan Ilitch Mosjoukine

Un riesame dell'attività cinematografica di Mosjoukine meritava da tempo di essere ripreso. Un riesame che, in base al materiale esistente, cercasse di contribuire ad una conoscenza piú estesa e sistematica del personaggio, nonché alla rivalutazione, in sede storica e critica, d'una figura alquanto significativa.

E' ovvio che un simile tentativo può essere condotto, in maniera esauriente, integrando questa figura nel suo specifico clima e periodo storico, in modo non soltanto da giustificare certi suoi eccessi, oggi difficilmente concepibili, ma per mettere, altresí, in risalto alcuni suoi aspetti che, al di là di un certo qual manierismo dilettantesco, rivelano l'esistenza in lui d'un autentico senso del cinema.

L'apporto di Mosjoukine va individuato, ai suoi albori, nella lunga e fruttuosa carriera svoltasi in seno al cinema russo pre-rivoluzionario. Apporto, questo, che non esaurendosi nella sua prestazione di attore, si fa vivo attraverso alcune opere del periodo, alle quali partecipa sia come scenarista, sia come collaboratore alla regía. In esse rivela preferenze, nella scelta di particolari temi, caratteri e climi ambientali, che, oltre la loro ispirazione spesso strettamente letteraria, lasciano intravedere spunti che, rielaborati in seguito con piú coscienza e maturità, porteranno alla creazione di quel *Braciere ardente*, « film assez extraordinaire, qu'on a trop peu compris, et dont la richesse est grande » (1), che rimane la chiave di volta della personalità di Mosjoukine.

Ivan Ilitch Mosjoukine nasce a Penza nel settembre del 1890, figlio di ricchi proprietari d'origine aristocratica. Mandato a Mosca ad iniziare, per volontà del padre, gli studi di legge, dopo due anni trascorsi presso la Facoltà di Diritto scappa a Kiev al seguito d'una compagnia di attori girovaghi. Per altri due anni vaga, assieme a questi, in lungo e in largo per tutta la Russia, imparando i rudimenti della sua arte e cimentandosi in innumerevoli interpretazioni.

Di ritorno a Mosca, il giovanissimo attore ottiene una scrittura al Teatro Popolare, ed in seguito entra a far parte del Teatro Drammatico. Ivi interpreta le opere piú impegnative del repertorio classico

(1) Bardèche, Maurice et Brasillach, Robert: « Histoire du Cinéma » 3. ed. André Martel, Paris, 1948.

e moderno, da Bernstein a Oscar Wilde e D'Annunzio, fino a Molière, pur non tralasciando quelle del teatro nazionale: Gogol, Dostoievski, Pusckin, Gontcharov, Ostrovski. Riscuote, altresí, il suo maggior successo in *L'Aiglon* di Rostand e nel *Kean* di Dumas, opera che alcuni anni dopo porterà sullo schermo in maniera indimenticabiie.

Dal teatro al cinema la strada è breve in quegli anni nei quali il cinema russo afferma la sua vitalità, pur non distaccandosi, in principio, dalla «tradizione teatrale, dalle teorie sull'interpretazione, la scena, la illuminazione, la messa in scena di C. Stanislavski, Nemirovitch-Dancenko e Bakst» (2).

E' questo il periodo in cui, per opera di notevoli complessi industriali (Ermoliev, Kanjukov, Karitanov, Reuss), d'un gruppo di registi agguerriti, (Starevitch, Protozanov, Ciardinin, Turjanski, Volkov) e d'una folta schiera di ottimi attori (Mosjoukine, Moskvin, Gregori Chmara, Nicola Rimsky, Natalia Lissenko, Natalia Kovanko, Varvara Yanova, Nina Orlova), la cinematografia russa, attingendo nel ricco patrimonio letterario, cerca di imporsi creandosi uno stile prettamente nazionale.

Per un attore specificamente romantico, quale Mosjoukine, dotato d'un fisico impressivo e d'illimitate e versatili possibilità interpretative, il cinema costituisce un'ideale mezzo d'espressione attraverso il quale può sbizzarirsi a suo agio e sfoggiare quell'enfasi, spesso magniloquente e smisurata che gli permette non solo di divenire l'interprete fantasioso dei drammi mondani di netta ispirazione danese, ma altresí di dar vita alle piú caratteristiche figure della narrativa russa, da Nicola Stravoguine a Ghermann, da Vronski al Principe Stefano Kassastski.

Che egli, sin dalle sue prime prove cinematografiche, si sia reso conto di tutto quello che il cinema poteva rappresentare per lui ci viene provato dalle sue stesse parole: «Peu à peu, — scriveva infatti — je me mis à aimer passionnément le cinéma... je décidai de ne plus consacrer mes efforts qu'au cinéma exclusivement et j'abandonnai le théâtre à tout jamais» (3).

Gira, ai suoi inizi, piccole parti secondarie: in *La Presa di Sebastopoli* (1911) di Kanjukov e Gontcharov, interpretando la parte di Napoleone III; nella *Notte di Natale* (1913) Ladislas Starevitch gli affida un ruolo impegnativo, quello del Diavolo, che Mosjoukine rende in maniera espressionistica, basandosi essenzialmente su una truccatura stilizzata e fantastica. Con Starevitch gira, nel 1913-14, un complesso numero di film, tra i quali vanno ricordati *La Casetta di Kolomn*, *La Terribile Vendetta* e *Ruslan e Ludmilla*. A sua volta Gardinin gli fa interpretare tutta una serie di adattamenti delle opere mag-

(2) Vincent Carl: «Storia del Cinema», Milano, Garzanti, 1949.
(3) Mosjoukine Ivan: «Quant j'etais Michel Strogoff»; Paris, 1927, cit. in Sadoul Georges: «Histoire générale du Cinéma» Tome III, Deuxième Volume, «La Première Guerre Mondiale».

giori della letteratura russa, da *Anna Karenina* (1914) e *La Sonata a Kreutzer,* (1914), fino a *Guerra e Pace* (1915).

La carriera di Mosjoukine è, nel periodo che va dal 1913 sino ai primi anni della guerra, fecondissima. Gira quasi senza interruzione, diretto dai registi piú quotati, passando con facilità estrema da un genere all'altro e cimentandosi in una serie continua di interpretazioni che gli permettono di affinare il suo mestiere. Mosjoukine è, in quegli anni, l'idolo della cinematografia russa, un'equivalente slavo di Valentino, un'attore il cui nome serve, da solo, ad assicurare il massimo successo ai film ai quali partecipa.

Egli divenne, cosí, l'eroe favorito e ideale di quei drammi raffinati e romantici ove, per dirla col Lebediev, « des artistes, drapées dans des nuages de tulle, apparaissent couvertes de dentelles et de fourrures, portant d'amples bouquets de fleurs, s'asseyaient sur des divans couverts de brocarts, au pied d'une colonnade, et commencaient à séduire quelque personnage un peu naïf » (4).

Nel complesso, i film che gira con Bauer e Ciardinin sono tipici di questo genere, genere che culmina nel *Crepuscolo di un'anima femminile* (1914), il cui soggetto, dovuto a Valerio Briussov, capo-fila del movimento simbolista, narra la storia di un uomo che per conservare intatta la bellezza della donna amata, la uccide e poi la fa imbalsamare.

Finora, all'infuori delle sue ottime qualità d'attore rotto a tutte le tecniche, Mosjoukine rimane un valore alquanto negativo. Sarà l'incontro con Protozanov, quello « Stanislavski del cinema russo », come ebbe a definirlo il Sadoul, e con Volkov che, ponendolo a contatto con due personalità decisive, gli permetterà di acquistare un non indifferente bagaglio tecnico, ed una piú coerente conoscenza del mezzo cinematografico, dandogli la facoltà di passare dall'altra parte della macchina da presa. Mosjoukine scenarista non arreca nulla di nuovo all'evoluzione del cinema russo, anzi rimane succube del sofisticato e deteriore gusto dell'epoca, del quale partecipa intimamemente ed al quale si ispira. E' del resto logico che colui che si lasciava commuovere, sino ad esaltare la « nervosité d'expression, la sincérité cruelle de ces drames synthétiques, lourds des passion contenue, mystiques, où la forme la plus nue, directe, dépouillée, s'idéalise d'une intellectualité sensuellement, sadiquement raffinée » (5) — tutti gli attributi d'uno stile alla cui elaborazione aveva lui stesso partecipato dando vita alle figure piú significative di esso — non poteva esprimersi che attraverso temi che si riallacciassero a quello stesso clima.

Sono caratteristici, in questo essno, i soggetti della *Danza macabra* (1916) e del *Procuratore* (1917) che egli scrive per Volkov e Protozanov. Dalla storia del conduttore d'orchestra che impazzisce dirigendo la « Danza Macabra » di Saint-Saëns, alla tragedia del ma-

(4) N. A. Lebediev: « Esquisse d'une histoire du cinéma russe », Mosca, 1947, «in Sadoul, op. cit.
(5) Mosjoukine Ivan: op. cit.

gistrato innamorato d'una spia, Mosjoukine pur attenendosi, nella composizione e nell'analisi dei suoi personaggi, a certi *clichés* naturalistici, di stampo prevalentemente dostoievskiano, non giunge a superare il livello dei piú gretti romanzi d'appendice, risolvendo i suoi conflitti con situazioni arbitrarie e melodrammatiche.

Piú originale sembra essere *Coulissy Ecran* (1916) tentativo di rappresentazione dell'ambiente cinematografico ove, a fianco della Lissenko, interpreta con una certa dose d'umorismo la sua propria parte.

Il dilettantismo manierato di Mosjoukine è evidente in tutte le sue opere, ma esso risulta valido, anche attraverso le sue manchevolezze, quando va considerato come la prova dei tentativi d'un artista che cerca, in tutti i modi, di affermare una personalità invadente, la sua, che è costretto a servire ed alla quale, forse inconsciamente, soggiace.

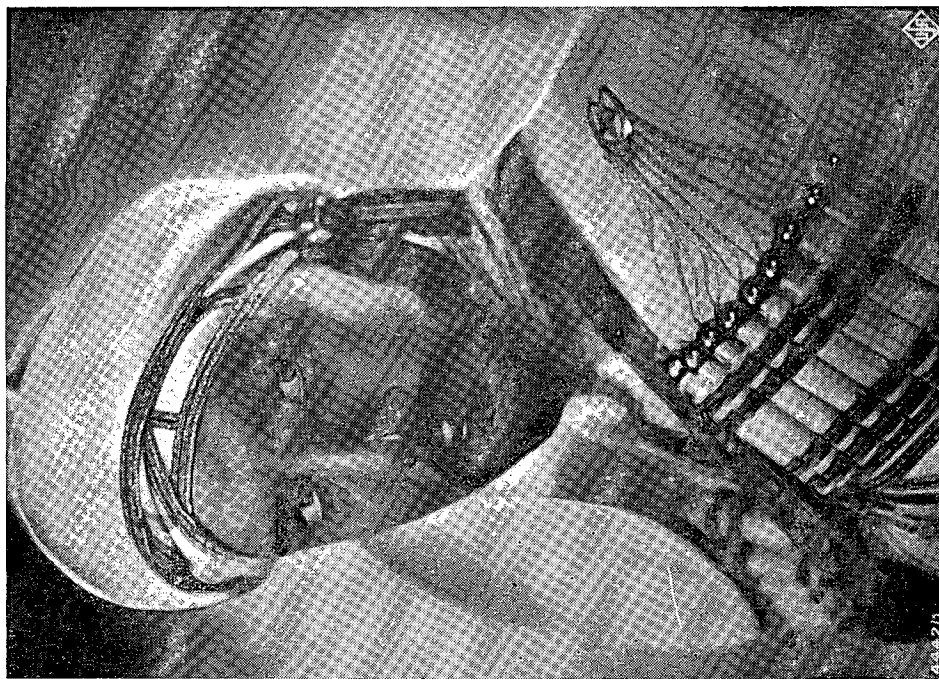
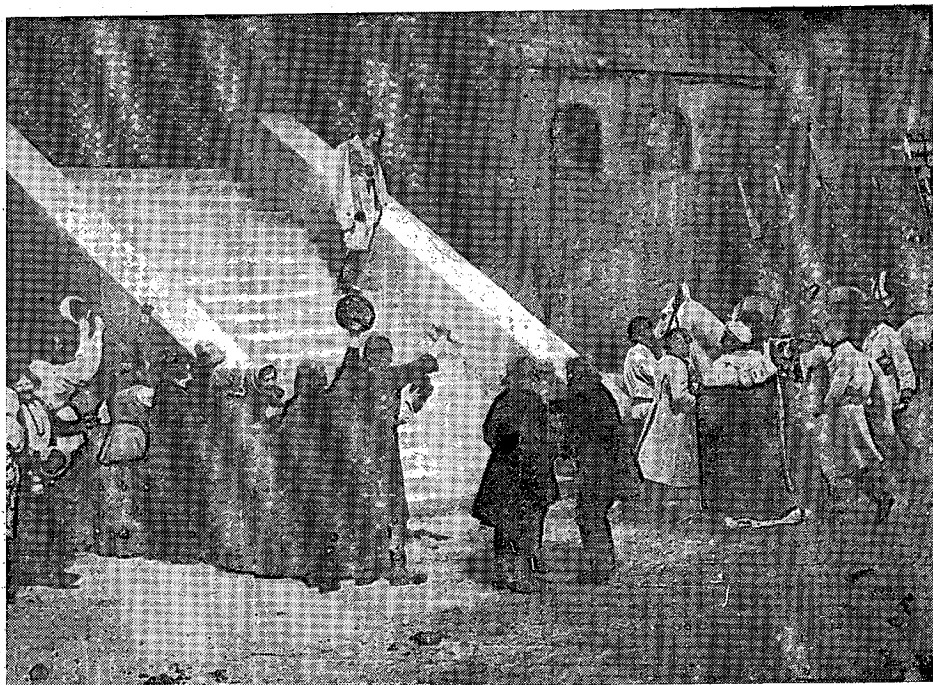
Ne si può, d'altronde, chiedergli piú di quello che è in grado di dare, ed esso non esula dai limiti ristretti di quel mondo di cui è parte integrante e che, pur crollando, conserva le apparenze piú raffinate e sofisticate. E' un mondo, quello del cinema russo pre-rivoluzionario, completamente chiuso ad ogni influenza contingente, fossilizzato nella raffigurazione di valori ormai inattuali, sorpassati e, spesso, ridicoli, attaccato a tradizioni primitive, colte prevalentemente attraverso la loro interpretazione intellettualistica e simbolica, e che, esulando da ogni realtà veramente sentita, si compiace in un'estetica formalistica e decadente. Ed attraverso di esso si coglie il riflesso dell'angoscia d'un popolo che si trascina verso la guerra e la rivoluzione.

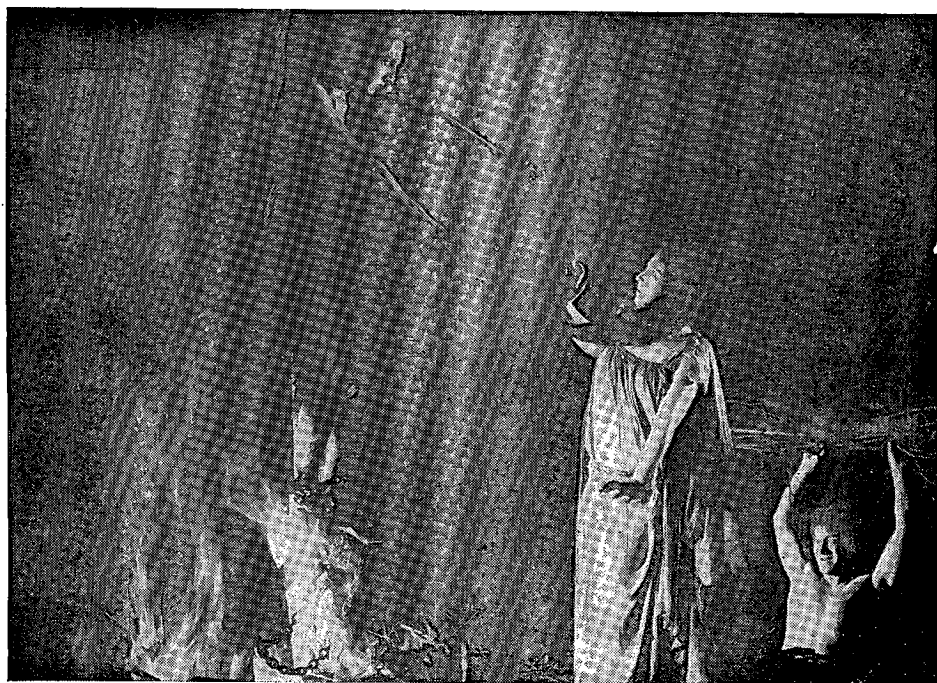
Pure, attraverso tutti gli eccessi e le manchevolezze d'un simile indirizzo, il cinema russo, riallacciandosi a «quell'ambizione... di ritrovare, nell'ambiente naturalistico, le verità psicologiche, nonché i misteri dell'uomo» (6), propria del teatro russo da Stanislawski a Meyerhold — che al cinema porta, in persona, gli insegnamenti del maestro — cerca di esprimere il motto «prendere tutto dall'anima umana».

Lo stesso Mosjoukine, quindi, tenta di indagare i misteri dell'anima attraverso le tragiche e complesse figure del procuratore e dell'allucinato conduttore d'orchestra, e le verità psicologiche del mondo disincantato e morbido dei postriboli di *Satana trionfante* (1917).

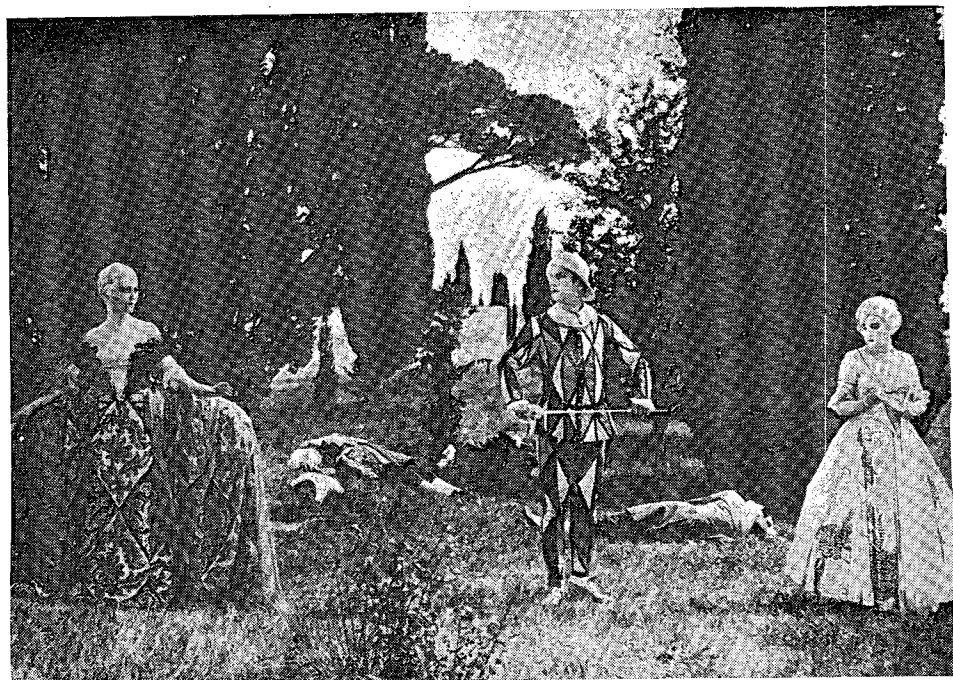
In questo film, derivato da uno scenario di Olga Blagevitch, al quale Mosjoukine collabora anche come regista, a fianco di Volkov e di Protozanov, naturalismo, simbolismo e romanticismo si amalgamano nello sfruttare «il pittoresco delle strade misteriose e malfamate e le case di prostitute alle quali i tedeschi, e soprattutto Pabst, daranno alcuni anni piú tardi tanto rilievo e tanto colore» (7).

(6) Blanchard P.: «Storia della scenotecnica», Milano, Garzanti, 1951.
(7) Vincent Carl: op. cit.

Le Lion de Mogols Jean Epstein (1924)

Il diavolo bianco Alessandro Volkov (1930)

Boris Godunov (1916)

Kean Mosjuskine e Volkov (1922)

Il braciere ardente Ivan Mosjukine (1923)

Manolescu Richard Oswald (1929)

Casanova di Alessandro Volkov (1927)

Casanova Alessandro Volkov (1927)

Formalmente, ed in special modo per l'uso sistematico dell'illuminazione, adoperata quale mezzo di ricreazione d'una atmosfera plastica ricercata ed efficacissima, il film sembra essere una delle opere piú compiute del periodo.

E' lecito supporre che, se la sua promettente carriera non venisse troncata dalla Rivoluzione, Mosjoukine continuando i suoi tentativi, avrebbe avuto modo, coll'andar del tempo, di esprimersi completamente ed in maniera nuova, come avrebbe fatto, in Francia, col *Braciere ardente*. Purtroppo egli si lascia impegnare esclusivamente dalla sua attività d'attore. Ed in questo si rivela, meglio di prima, piú maturo e conscio di ogni sottigliezza e necessità del mezzo cinematografico. In questo modo egli arreca ai film da lui interpretati un'unità di tono e di stile che, spesso va, oltre la personalità o il mestiere dei registi che lo impiegano, a raggiungere ed a continuare la sua opera di autore, apportando nuovi elementi alla formazione di quella gigantesca figura di *personaggio romantico,* come ebbe a definirla Massimo Mida, che rimane lo scopo essenziale della sua carriera e all'edificazione della quale mirano, in ultima analisi, tutte le sue fatiche.

Nel 1916 Mosjoukine diviene l'allucinato Ghermann della *Dama di Picche* di Protozanov, « qui fut — scrive il Sadoul — la premère adaptation véritablement valable du célèbre conte fantastique de Pouchkine. Le film fut remarquable par le jeu de Mosjoukine, mais aussi par les photographies contrastées et nuancées de l'operateur Slavinsky. Les décors de Balliousek, Lilienberg et Pchibynewski s'inspirèrent du remarquable travail du peintre Benois (le décorateur des Ballets Russes) pour l'opéra de Tchaïkowski qui adapte le conte de Pouchkine » (8).

All'interpretazione di Mosjoukine si ispirerà, forse incosciamente, l'attore Anton Walbrook nella *Dama di Picche* dell'inglese Thorhold Dickinson, molto consimile per forma, stile narrativo e ricerca di effetti, al classico russo.

Padre Sergio (1918), per la regía di Protozanov, dà nuovamente all'attore ampio materiale per una compita, fedele e validissima interpretazione del personaggio tolstoiano, di quell'uomo « simile a un elemento scatenato che non ritrova piú il suo equilibrio... che si mozza il dito per resistere alla tentazione carnale... (e) che qualche anno dopo cede drammaticamente a questa stessa tentazione ». (9).

E' questa l'ultima grande figura incarnata dal Mosjoukine in Russia. Il 21 marzo 1917 segna, con l'arresto di Nicola II, il crollo del vecchio regime, il crollo di tutto un universo, e negli stabilimenti cinematografici stessi si iniziano gli scioperi e gronda la rivolta.

(8) Sadoul Georges: op. cit.
(9) Fabietti Renato: introduzione a Tolstoi: « Padre Sergio », Universale Economica, 1950.

Con un volta-faccia sorprendente e radicale la produzione, per mano stessa di coloro che avevano sempre cercato di evadere dalla realtà sociale, assume incontrastato carattere politico.

A loro volta Mosjoukine e Protozanov vi apportano un tiepido contributo, ma *Andrea Kosjukov* (1917), tratto da un romanzo autobiografico del terrorista Stepnick-Kraktchinski, ottiene un ottimo successo dovuto, in special modo, ad alcune scene di massa ottimamente orchestrate.

Nel marzo del 1918 la nazionalizzazione del cinema russo è un fatto compiuto. All'incontro dei numerosi industriali ed artisti decisi a collaborare col nuovo regime, il gruppo dell'Ermoliev, al quale appartiene Mosjoukine, rifiuta ogni compromesso.

La vecchia guardia dei monarchici lascia Mosca e si trasferisce in Crimea. Da Yalta, dopo una breve permanenza, Ermoliev, Mosjoukine, Volkov, Protozanov, Nicola Rimsky, la Kovanko, il produttore Kamenka e gli operatori Toporkof e Burgasof s'imbarcano con pochi altri per la Turchia.

Ad Istanbul Mosjoukine gira alcune scene di un film, *Angosciosa avventura* che, continuato anche a Marsiglia, non verrà mai ultimato. Ma ben presto la mancanza di mezzi costringe la *troupe* a continuare il viaggio verso la Francia. Dopo una breve sosta a Marsiglia la *troupe,* i cui componenti godono d'un invidiabile riputazione, giunge a Parigi. Ivi, a Montreuil-sous-Bois, Ermoliev, coadiuvato da Kamenka, getta le basi della Società dei Film Ermoliev.

« Ce groupe — scrive il Sadoul — apportait à Paris une fougue et une extravagance que Volkov sut exprimer dans des films que domine le puissant et démesuré Mosjoukine » (10).

Effettivamente, benché trapiantata su un suolo straniero, e quindi priva di quell'ambiente dal quale traeva il suo estro, la scuola degli emigrati rimane, almeno per un primo tempo, fedele al suo universo ed al suo stile nazionale. In seguito la stravaganza, l'esotismo barbaro di questo gruppo, andrà smorzandosi, fino a non essere piú che un pallido riflesso di esso, nel tentativo di accostarsi al gusto europeo, ed in particolare modo a quello francese.

E Mosjoukine confessava: « En Russie le cinéma est enchaîné derrière le théatre, ici il est déjà libre. J'ai refait mon apprentissage. La manière russe de jouer n'est plus valable, et puis, à Paris, il y a autre public, il faut lui plaire » (11).

Col desiderio di avvicinarsi alla mentalità francese Mosjoukine decide di girare, assieme a Volkov, un'adattamento di *Kean* (1922). *Kean,* il dramma che Alessandro Dumas padre aveva scritto per Frédérick Lemaître, ispirandosi alla vita del celebre e dissoluto attore inglese, era stato, in Russia, uno dei maggiori successi scenici di

(10) Sadoul Georges: « Histoire d'un Art: le Cinéma, des origines a nos jours », Paris, Flammarion, 1949.

(11) Catelain Jacques: « Marcel L'Herbier », Paris, Jacques Vautrain, 1950.

Mosjoukine. E' caratteristica la scelta che l'attore opera nel preferire questa figura tanto prossima al suo universo, quasi simbolo della sua stessa personalità, attraverso il cui romanticismo ritrova una parte del suo clima favorito, per rendere un'omaggio al mondo francese.

Nel ricreare la storia degli amori di Kean, conteso tra due diverse figure di donna, e passante attraverso un susseguirsi di gesti cavallereschi ed orgie sfrenate — il tutto a dimostrazione del rapporto esistente tra il genio e la sregolatezza, e quasi a conferma della necessità d'un tal rapporto — Mosjoukine e Volkov seppero creare il prototipo insuperato del film romantico.

Caratteristica risulta l'ormai classica, e spesso citata, sequenza della giga, nella taverna del Buco di Carbone, che unisce Kean al suo suggeritore (attore Nicola Koline). Qui, a mezzo d'un efficace montaggio, il susseguirsi delle immagini incalzanti di gambe, volti e mani riassumeva l'orgasmo della danza che, attraverso un ritmo frenetico, giungeva sino al parossismo della follia.

« Kean — scrisse Juan Arroy — significa tutta una generazione, una epoca, un ambiente, uno sfiorire dell'arte, uno stile: è il simbolo di tutte le grandezze e di tutti gli eccessi del romanticismo, è il romanticismo stesso, quel vento di frenesia che passa sopra Parigi, sopra Londra e sopra il Reno, vento di entusiasmo e di follia, preludio alle grandi tempeste disperatamente invocate da Chateaubriand. Kean, l'attore, è al centro e interpreta Byron, copia Brummel, incarna Renato, Manfredi e Axel di Auersperg, Amleto, Tristano o Werther, è lo stendardo orgoglioso e magnifico, è la nube che si ammassa e scoppia in tempesta tumultuosa. E' un parossismo dell'individualismo, lui stesso parossismo collettivo » (12).

Attraverso la figura dello spregiudicato, cinico e insuperabile Edmondo Kean, Mosjoukine crea una delle estrose composizioni eternamente legate al suo nome.

Il film serve anche a consolidare la reputazione di valore degli emigrati, confermando brillantemente la virtuosità e l'originalità del loro stile narrativo. Mosjoukine, tra l'altro, gode di ottimo credito che gli permette di girare, in assoluta libertà, prima *Tempêtes* sotto la consulenza di Robert Boudrioz, indi quello che può essere considerato come il suo capolavoro assoluto: *Braciere ardente.* E' questa l'unica opera nella quale l'entusiasmo interiore e l'euforia creativa di Mosjoukine si esprime in un modo completo, tale da conferirgli il titolo di creatore. Il film inizia con un susseguirsi di scene sconcertanti e fantastiche, le quali possiedono tutte un loro stretto nesso interno. Una donna si addormenta dopo aver letto le memorie d'un celebre investigatore, ed il suo sonno viene turbato da tutto ciò che le è stato svelato da quel libro sensazionale e stravagante. In sogno, la donna vagabonda per le strade d'una grande metropoli addormen-

(12) cit. da Vincent Carl: « Storia del Cinema ».

tata, preda di un incubo: da prima la vediamo correre attraverso una strada, solcata da un ruscello torbido, nel quale si specchiano rare luci. Un ponte dall'armatura scheletrica attraversa il ruscello, ed ai piedi di esso giace un mendicante. La donna, sconvolta e sperduta, si dirige verso una scalinata inutilmente impedita dal mendicante che, aggrappandosi alle sue vesti, cerca di trattenerla. Ma essa si libera dalla stretta e continua la sua corsa. Attraverso strade oscure, finchè, sorgendo dall'ombra, le si drizza incontro un uomo: in lui, la donna sgomenta riconosce l'immagine che la perseguita. Essa cerca di sfuggirgli ingolfandosi in una porticina che si apre, come d'incanto, sotto i suoi colpi. La donna si trova ora in una grande sala, stranamente illuminata, ove su mucchi di cuscini giacciono sdraiate donne in preda all'estasi dell'oppio. Spaventata, la donna si nasconde in un angolo quando, sul fondo della sala, si alza una tenda ed appare lo stesso uomo. La donna, ora, cerca conforto in una chiesa: un sacerdote la benedice. Calmatasi esce, ma sul portico un giovane mendico le tende le braccia, lanciandole uno sguardo appassionato: è sempre lo stesso uomo. Presa di paura la donna cerca di fuggire e casca tra le braccia d'un infermo che giace in un angolo. A questo punto la donna si sveglia dal suo incubo, ma ai piedi del letto trova l'uomo dei suoi sogni. S'inizia, quindi, in azione diretta, il film: il marito della donna, vittima di un furto, chiede l'aiuto dell'investigatore. Dall'incontro dei due personaggi la vicenda si snoda sul piano reale, rievocando nel loro contrapposto morale e psicologico, le vicende vissute in sogno.

All'infuori del soggetto, originale, e dell'ottima sceneggiatura, Mosjoukine, in questa specie di « poema simbolico sulla fatalità del desiderio » (Vincent), dimostra un'intelligenza acuta nel dosare gli effetti avanguardistici (accelerato, rallentato, uso del negativo), l'utilizzazione di mezzi di netta derivazione espressionistica (impiego della luce, della scenografia, composizione spesso ieratica delle masse, simbolismo) uniti alla descrizione a volte realistica, a volte umoristica di certi ambienti (il club degli investigatori, la corsa in macchina nella notte).

Benchè pregna di varie influenze, l'opera rivela un aspetto inavvertibile, sino a questo punto, di perfezione, nei precedenti di Mosjoukine. E' una utilizzazione cosciente, sensibile ed oltremodo evocativa, delle scoperte del film astratto, ma altresí questa perfezione di forma, spesso risolta in un virtuosismo fine a se stesso, dà l'impressione, come notavano Bardèche e Brasillach, d'un amore oltremodo evidente delle difficoltà superate e della tecnica.

Tutt'ora poco conosciuto e dimenticato, *Il braciere ardente*, opera complessa, simbolo d'un gusto ormai tramontato, serve a conferire da sola un posto a parte al suo autore, classificandolo nella storia del cinema come colui che « fece ancor piú di Turjanski e di Volkov per volgarizzare le trovate, le ricerche di espressione puramente cinema-

tografica dell'avanguardia del tempo: Epstein, Dulac, e quelle di alcuni altri registi audaci, da Delluc agli espressionisti tedeschi » (13).

In ultima analisi, il film risulta quale conclusione, in chiave simbolica, di tutto un indirizzo che il Mosjoukine, dopo avergli tributato questo ultimo omaggio, lascia definitivamente dietro a sé. Cosí dalle ceneri del rogo sul quale si consuma l'asceta tormentato dalle passioni, nasce un altro uomo piú coerente, piú concreto, piú umano quasi.

Al sofisticato, mistico, talvolta primitivo personaggio slavo, succede allora una figura, sempre complessa, ma piú attuale, limitata dal cinismo *blasé* e dalla sensualità d'un Giacomo Casanova, dall'umorismo di Mathias Pascal e dallo spirito eroico ed avventuroso di Michele Strogoff.

L'evoluzione risulta ormai necessaria, e Mosjoukine se ne rende conto, ma rimane sempre in lui, benché scolorito ed alterato da una visione a volte epica, a volte sarcastica dell'universo, il suo tipico *cachet* romantico. Da questa evoluzione verrà fuori, coll'andar del tempo, una crisi che si esplicherà in una faciloneria che condurrà l'attore a compromettere, in un susseguirsi di pallide ed inconcludenti composizioni, la sua carriera e la sua personalità.

Agli antipodi del *Braciere* si pone, cosí *Les Ombres qui plassent*, diretto dall'ormai fedelissimo Alessandro Volkov, su soggetto di Mosjoukine, il quale, scrivevano Bardèche e Brasillach, « a voulu révéler un aspect nouveau de son talent,... à la fois burlesque et sentimentale, qui n'est pas sans rappeller l'influence de Buster Keaton et de Charlot, mais par malheur aussi celle de Sacha Guitry » (14). L'opera denota, infatti, una spigliatezza ed un'eleganza di tono, un ricorrere agli effetti piú caratteristici del *burlesque* che, oltre Chaplin ed i comici americani, risente particolarmente del gusto francese per la *pochade* caustica e brillante.

Su un registro del tutto diverso l'*Enfant du Carnaval,* che risente degli eccessi e dell'affabulazione gratuita e rocambolesca dei romanzi di appendice, allora in grande voga. Seguono a questi altri due film, nei quali Mosjoukine si fuorvia per ragioni contrattuali e per vieppiú sfruttare la crescente popolarità. Infatti *La Maison du mystère,* film a episodi che Volkov trae col suo consumato mestiere da un romanzo di Jules Marry, e *Le Lion des Mogols,* retorico e d'un esotismo forzato, quasi caricaturale, indegno dei precedenti del sensibile Jean Epstein, aggiungono poco di nuovo alla figura mosjoukiniana. Anzi, mentre il primo si avvale di alcune sequenze (la evasione d'un gruppo di forzati, l'inseguimento sulle montagne, l'assalto al treno in marcia), rese con vigore, ed alle quali Mosjoukine arreca un ritmo tutto proprio, costellando la sua creazione di prodezze alla Fairbanks, il secondo non va piú oltre lo sfruttamento inconcludente ed orrido della maschera e del fascino dell'attore.

(13) cit. da Vincent-Carl: « Storia del Cinema ».
(14) Bardèche Maurice e Brasillach Robert: op. cit.

Nel 1925 Luigi Pirandello consente alla richiesta fattagli da Marcel L'Herbier, l'esteta reduce degli incontrastati trionfi di *El-dorado* e di *Don Juan et Faust*, per un'adattamento cinematografico del *Fu Mattia Pascal*, ed a Mosjoukine viene affidata la parte principale.

L'Herbier, rompendo col suo virtuosismo formale ed avanguardistico, dirige il film con un'estrema semplicità. Quanto a Mosjoukine, «... dans ce double personnage, subtil et ironique, il atteint un sommet. Par sa fantaisie burlesque, il rejoint Chaplin, dans les scènes dramatiques, le créateur de Kean se montre inégalable» (15).

Il successo del film varca l'oceano. Alla sua presentazione in America il «New-Yorker» qualificherà l'interpretazione del Mosjoukine «splendida». Ormai anche Hollywood si interessa alle prodezze degli emigrati russi, e dopo il trinfo sugli schermi statunitensi del fastoso ed epico *Michele Strogoff* l'attore e Tourjansky si imbarcano per la capitale del cinema. Purtroppo, mentre Tourjansky si vede affidata la regia di due film che, disgustato e disincantato, non riesce neanche ad ultimare — un *western* della Metro Goldwin Mayer che condurrà a termine l'ancor esordiente Van Dyke, ed un altro film con John Barrymore, della United Artists, terminato da Milestone — Mosjoukine interpreta *Surrender*, film d'intenti apertamente anti-russi, ambientato negli anni di guerra.

«Les critiques — narra Robert Florey — le comparèrent à Larry Semon, le comique à long nez, et Ivan, avant de repartir pour la France, s'enferma chez lui, et livra son appendice nasal aux soins d'un chirurgien russe afin de le faire remodeler. Trois semaines après l'operation, Ivan disparut d'Hollywood, sans donner de ses nouvelles» (16).

Risoltasi con uno scacco la spedizione americana, scrive ancora il Florey che ad Hollywood l'attore lasciò dietro di sé soltanto il ricordo di un seguito di feste sfarzose, un numero ingente di cuori infranti e pochi amici. Indi, Mosjoukine si stabilí in Germania. A Berlino, nuova base degli emigrati, ritrova Volkov ed i fasti del memorabile *Casanova*. Il film, la cui sceneggiatura è firmata da Norbert Falk e dallo stesso Volkov, riprende, in maniera alquanto libera, alcuni degli episodi piú salienti della vita di Giacomo di Seingalt. E' tutto uno sfarzoso spettacolo, condotto con grande larghezza di mezzi, ed al quale i costumi di Bilinsky e la fotografia di Toporkoff, Bourgasoff e Burel aggiungono maggior ricchezza e ricercatezza. L'interpretazione, composta di elementi francesi, tedeschi ed italiani, viene dominata da un Mosjoukine superiore ed in piena forma. Un Mosjoukine disinvolto, fine, cinico e spregiudicato, forse alquanto superficiale ed esterno, ma la cui estrosità combacia perfettamente con lo spirito e gli intenti dell'opera.

(15) Catelain Jacques: op. cit.
(16) Florey Robert: «Histoire du Cinéma américain» (XIV punt.) in «Cinémonde» del 18 gennaio 1939.

Casanova è tutto un immenso e sconvolgente balletto, a volte lirico, sensuale, epico e crudele, che dai Piombi di Venezia si snoda fino alla corte di Caterina, e coinvolge Prussia e Francia, regnanti e gentiluomini, mantenute ed imperatrici, briganti e borghesi: tutto un universo volubile regolato dal piacere, dal desiderio, dall'amore e dall'ambizione piú sfrenata, e menato con una inaudita disinvoltura dall'astuto ed intrigante avventuriero veneto.

Sulla falsariga del Casanova, Gennaro Righelli adatta il *Rosso e i lNero* in modo esteriore, e per il quale Bardèche e Brasillach avrebbero scritto che « on avait transformé le livre de Stendhal en roman d'aventures, avec chevauchées dans les bois, émeutes révolutionnaires, duels, orgies et batailles dans les auberges » (17).

Mosjoukine sembra ritrovare attraverso questi film, ed in parte anche nei seguenti (*Il Presidente di Costanueva*. di Righelli; *L'Aiutante dello Zar,* di Strichewsky; *Il Tenente della Guardia*), una parte, un riflesso della sua antica grandezza. Ma ormai l'attore declina inesorabilmente, si lascia trascinare dalla facilità, ed i suoi tentativi di risalire la china si rivelano, piú per colpa dei produttori che sua, inutili ed inconcludenti.

Il *Manolescu* di Richard Oswald, quel « dramma del traviamento verso il male e della rinascita attraverso l'amore » (Vincent), è tutto pregno dei residui dell'ormai sorpassato misticismo romantico del periodo russo, ed *Il Diavolo Bianco* anche se comporta certi momenti nei quali Mosjoukine ritrova la sua intensità genuina (la cavalcata finale, con quel primo piano dell'eroe morente), rimane nell'insieme troppo commerciale e falso.

Inavvertibilmente Mosjoukine entra nella leggenda: ormai il suo personaggio, la sua maschera, il suo fascino slavo sono stati sfruttati in tutti i modi. L'avvento del parlato porterà, allora, un colpo decisivo — si sa che l'attore possedeva una pronuncia ed un timbro di voce disastroso — alla carriera di Mosjoukine. « Il sera — scrisse Catelain — l'une des premières et des plus frappantes victimes du cinéma parlant » (18).

Da Berlino ritorna a Parigi ove, in sei anni, gira solamente quattro film, tra cui due nuove versioni dei suoi precedenti (*Les Amours de Casanova*, *L'Enfant du Carnaval*), inutile tentativo di risvegliare l'interesse ormai tramontato del pubblico, un grottesco *La Mille et Deuxième Nuit* e, in una scialba particina di secondo piano, *Nitchevo* (1936) di Jacques de Baroncelli.

Nel gennaio del 1938, dopo aver trascorso due anni senza lavorare, Mosjoukine « vittima dell'indolenza slava, vittima dei tempi, vittima dell'evoluzione della forma cinematografica » (19) muore in assoluta miseria, a soli 50 anni.

(17) Bardèche Maurice e Brasillach Robert: op. cit.
(18) Catelaine Jacques: op. cit.
(19) Vincent Carl: op. cit.

Attore dalle vaste possibilità, regista abile e curioso, soggettista spesso interessante, ma ancor piú spesso discutibile, tipico rappresentante di un gusto violento e stravagante, Mosjoukine lascia un segno inconfondibile nella storia e nella mitologia del cinema, come un personaggio smisurato nei suoi pregi e difetti, ma dotato d'una cifra e d'uno stile personalissimo.

Delle possibilità che aveva, « alcune ne sprecò per colpa propria, oltre che per colpa dei produttori, che sfruttarono di lui i lati piú comuni e commerciali e non seppero neppure intravedere gli estremi limiti cinematografici che il suo babaglio fisico d'interprete poteva raggiungere » (20); ciò nondimeno la figura che seppe creare rimane troppo ricca e caratteristica perché, all'incontro d'un Fairbanks o d'un Valentino, il nome di Mosjoukine, sconosciuto a tutta una generazione, trascurato da molti storici, debba venire dimenticato.

Il presente saggio vuol essere, pur nella sua incompletezza, un tentativo di risvegliare l'interesse degli storici, un'introduzione ad un esame piú accurato, dettato da un'analisi diretta delle opere tuttora esistenti, di colui che rimane il romantico per eccellenza, ed una delle piú spettacolari creature che il cinema muto abbia prodotto.

Giovanni Scognamillo

(20) Mida Massimo: « Ivan Mosjoukine, personaggio romantico », in « Sipario », 53, settembre 1950.

Variazioni e commenti

Il verismo e il realismo del cinema americano

Mescolata all'« angelismo » e al « lieto fine » (The happy ending) *il cinema americano ha sempre avuto predilezione per la scoperta e lá denuncia del misfatto sociale, del malcostume politico. Tutta la vecchia e spettacolare serie di film intorno alle ganghe di contrabbandieri, — che con* Scarface *tocca un punto di estrema nobiltà — era impostata attorno alla necessità di fare un «ritratto» d'un costume, d'un modo di vivere: un riesame della situazione personale, quasi. A modo loro, per quanto può consentire una cinematografia obbligata a galoppare sulla groppa della tigre, cioè nei limiti che impone l'industria, e la produzione sempre maggiore, quasi in serie per necessità di mercato e di costi; a modo loro gli americani hanno sempre fatto « il vero ». Salvo la commedia brillante, il loro cinema è spesso verista; è in questo anche un cinema crudele, realistico. Forse non tanto per una antica tendenza USA quanto per il continuo intervento nelle cose del cinema di gente europea là in America emigrata o chiamata a Hollywood dalla produzione. E gli europei non sono né ottimisti né allegri; francamente sono malinconici, forzano la mano. E parte della loro vena s'è sciolta in temi locali, in temi di colore americano.*

Per il neorealismo americano bisogna proprio partire dalla premessa che, essendo il cinema arte di collaborazione, vantaggioso artigianato intellettuale, considerato un mestiere, una professione, una industria con le sue verità statistiche contro le quali nessuna polemica può essere messa a frutto praticamente, e non una avventura come sovente da noi in Europa (Francia e Italia); sia poi assai difficile sciogliersi da certe pastoie facili a intuirsi che di necessità la grande produzione, la grande industria porta sempre al seguito. Se da una parte assicura alla gente molto lavoro e facilità di guadagni, dall'altra impedisce le trasgressioni; trasgressioni piú facili da noi in Italia dove gli industriali del cinema sono pochi, si contano sulle dita d'una mano, e ogni film nasce a caso, come piú o meno tutti sanno, come può nascere un racconto per esempio, e volta per volta,

da solo e mai precisato in anticipo nel quadro maggiore, nei limiti di una produzione industriale con firme affermate, o sigle che ne sigillino in anticipo, sempre, il varo.

Quindi, tanto maggiore il valore di quei film che testimoniano lo sforzo di uscire dai ciechi vicoli dell'angelismo ieri, del conformismo oggi; soprattutto dalla gradevole garbata formula chiusa e carica di ripetizioni e variazioni da commedia brillante o da facile vicenda western. *Affermerei ancora: non si dimentichi la difficoltà di sciogliersi dal clima di benessere professionale americano, di cui tutti coloro che fanno il cinema, pur avendo sott'occhio problemi di portata giornaliera perfino drammatica, sono pur sempre se non proprio vittime certamente un poco prigionieri. Il «verismo» dunque di un cinema che come quello americano si volga a un esame di altre situazioni che quelle cavate dalla commedia a successo, sarà dunque piú facilmente indirizzato a ricercare il «dramma» non fra gli stracci, ma nella società borghese, con maggiore spietatezza forse di quanto sia stata acuta e ossessiva l'indagine svolta dal cinema «neorealista» italiano o francese.*

Recenti commedie, recenti film come Sui marciapiedi (Where the Sidewelk ends) *di Otto Preminger,* I marciapiedi di New York (East side, west side) *di Mervyn Le Roy, e ancora quella singolare e crudele immagine del «cinema» che è* Sunset Boulevard *di Billy Wilder (l'intervento di Cecil B. De Mille non è poi del tutto casuale), precisano proprio la tendenza a ricercare nel mondo borghese «il vero» che il cinema italiano, preso da una passione tutta caravaggesca e autolesionista vuol trovare fra gli straccioni, fra i «barboni» milanesi, fra la gente meno dotata di mezzi, nel fondo di certa provincia ancora oscura, ancora ottenebrata d'ignoranza e di dialetto. Il «verismo» degli italiani s'è trasferito prima su un piano di documentarismo — come una buona lezione appresa e realizzata secondo un giudizio tradottto in lingua USA — poi nel verosimile; e in realtà i film ricordati ora, o meglio ancora* Giungla d'asfalto (The Asphalt jungle, *regía di John Huston,* I trafficanti della notte (The night and the City) *diretto da Jules Dassin), possono essere i titoli di un repertorio di spietata sincerità americana. (Anche se alcuni di questi film finiscano per apparire inquinati da premesse di virtuosismo).*

Le fonti, le origini del documentarismo, del verismo, del realismo del cinema d'America; le prime ragioni di certa amarezza (la abolizione del «lieto fine» tanto sullo schermo che nella narrativa e sulla scena: non si dimentichino due ultime commedie date in Italia, Un tram che si chiamà desiderio *di Tennessee Williams, e* Morte del commesso viaggiatore *di Arthur Miller), i punti di partenza e quasi l'orientamento di certo cinema tutto di scavo, e carico d'un coraggio impensato per la produzione americana, son di chiaro argomento letterario (quanto le lettere abbiano dato al cinema USA, sarà oggetto di altro scritto).*

Come, e in qual misura Hemingway, Caldwell, Faulkner, Steinbeck e altri, compreso James Cain, che può essere anche un trombone ma è sempre ricco di motivi attuali — «cinematografici» il piú delle volte — e anche Willa Carther e Farrell, e specialmente i commediografii Sherwood, Irwing Shaw, Tennessee Williams, Elmer Rice, e Caldwell delle riduzioni dei suoi racconti (specie di «Via del tabacco»); quanto costoro ed altri abbiano influito sul cinema d'America è difficile precisarlo, anche se con grande frequenza la produzione USA ne ha ripreso e ne riprende commedie e romanzi, e si giova pure della loro collaborazione per soggetti e sceneggiature. La letteratura d'America ha trovato miglior terreno in Europa dove si era piú curiosi e d'altronde piú rivolti a esaminare e conoscere il «documento» esotico, e dove al «romanzo rosa» è preferito il «romanzo nero» (1).

Press'a poco la parabola del neorealismo è quella del boomerang *(titolo tra l'altro d'un film proprio neorealista USA): dall'America alla Francia e Italia, e dall'Europa daccapo in America attraverso prima la letteratura e il gusto spietato di alcuni scrittori non sempre tenuti in conto dal pubblico americano; e attraverso infine le esperienze del cinema francese realista che ha influenzato moltissimo il cinema italiano, volto però già abbastanza al documentario, al «vero», sin dai suoi primi anni di cronaca.*

Da una verità ricreata, reinventata e poetica come quella del vecchissimo Le vie della città (City Streets, 1931) *che fu quasi la rivelazione di Mamoulian regista e di Gary Cooper e Sylvia Sidney; da* Scarface *prodotto e diretto da Hawks nel* 1932 *(con Paul Muni), ai numerosi film d'indole proibizionismo-banditismo, il cinema d'America è passato da una fase di verità e di documento — ma quasi una denuncia «romantica» — alla freddezza del documentario che giovandosi di attori di secondo piano, volti inediti possibilmente, e d'una fotografia indifferente, scopre la bellezza nuova e sconosciuta del* western *urbano e cittadino. E' la fine del conformismo, e delle edulcorate formule in uso. L'angelismo cedeva a un ritmo rinsanguato di verosimile, di rassegnazione, di morbosità. Del resto era un modello che l'intervento di attori come Bette Davis, Barbara Stanwyck, Wallace Beery e Clark Gable, e altri ottimi artisti, aveva già minacciato d'usura: questi attori si ingegnarono a ricreare personaggi e caratteri «veri» cavati da una verità o verosimiglianza coraggiosa e sempre «americana».*

Non so quanto voglia rispondere a un «messaggio» forse kafkiano; trovo che aboliti i fumetti, il cinema d'America entra con un lotto considerevole di film nel vivo della questione umana e attuale, quella del dopoguerra; entra nella cattiveria umana eludendo fi-

(1) Uno dei nostri più notevoli film, *Ossessione* nasce in realtà dalla «scoperta» della letteratura d'America, e da un soggetto, un romanzo USA: «Il postino suona sempre due volte» di James Cain.

nalmente ogni pruderie *puritana, l'obbligo stagionato del bel finale, superando i rigori d'una censura pavida che il «vero» possa turbare le coscienze, i sensi.*

Era inevitabile che dopo la guerra il pubblico, che non è solo composto di dattilografe e di commesse di grandi magazzini, sentisse che il cinema non partecipava alla vita, e non realizzava certa crisi di sconforto e di amarezza non del tutto spirituale, e non del tutto vaga e mondana di esigenze sociali eccetera. Una crudezza imparata dalla guerra su tutti i fronti, — i campi di concentramento tedeschi e giapponesi, le curiose storie sulla Russia e il suo mondo raro e impenetrabile da paese oscuro e chiuso e quasi illegittimo; la letteratura di guerra, le difficoltà di vivere in qualunque dopoguerra specie questo di oggi tanto aspro e tutto rinvii, e continuamente prebellico, hanno influito ad accelerare una riscossa del vero sulla commedia facile. Il dopoguerra cinematografico americano è stato, dicono almeno gli esperti, contrassegnato da una grossa restrizione di vendite in tutto il mondo: le edulcorate formule a scadenza fissa non andavano piú; ci voleva qualcosa di nuovo.

Prima del neorealismo di cui si vedranno esempi bellissimi, c'è stato un momento dedicato al documentarismo romantico. Gli stessi film di guerra da La famiglia Sullivan *a* Bataan, *e non ne cito altri perché ne abbiam visti troppi, tentavano la ricostruzione di un documento perduto, e cioè attraverso la purtroppo inevitabile storia dell'infermiera e del capitano eroico, di fermare in immagini una famofa frase forse mia: che pensavano i moschettieri all'assalto de La Rochelle?*

Chi per il cosiddetto neorealismo parla di immagine spietata, parla di chiarificazione, di accertamenti di posizioni morali, e scrive infine Idea e non idea, a vuoto, vive di luoghi comuni. Il neorealismo nasce da una reazione al conformismo puritano e melodrammatico; è la redazione cinematografica del disagio di vivere «fuori» della letteratura ovvero della cronaca d'oggi. E' il dopoguerra: e il dopoguerra, mentre si adegua sempre alla realtà altrettanto sempre carica certe svogliature che «prima» — in quel tempo che si dice anteguerra e in quel «durante» che è il conflitto — c'erano e non c'erano, apparivano e non apparivano, comunque non avevano preso posizione, non si erano maturate in «clima». Grosz è un neorealista a modo suo per la pittura e il disegno, per l'acuta grafia; dopo viene l'espressionismo. Cosí il «realismo» esisteva in America attraverso una ampia narrativa drammatica tessuta sul «documento umano» (e debbo proprio ricordare il profilo di questa parabola che va da Dreiser e anche London a Sinclair Lewis e Dos Passos, e fino alle accensioni d'una nuova cronaca che riceve validità attingendo dal costume al «fatto» cavandone scrittura «non-letteraria?») — esisteva dico come narrazione, e come cinema attraverso gli esempi di Furore *diretto da Ford (con Henry Fonda),* La via del tabacco *sem-*

pre di Ford, Furia *di Fritz Lang, dedicato alla cronaca di un linciaggio come il recente* The Ox-bov incident *di William A. Wellmann, e gli esempi successivi de* Il fuorilegge (This gun for hire), *diretto da Frank Tuttle (non si dimentichino di questo film i momenti intensi del parco ferroviario, momenti «fotografici» ma drammatici, cioè intensi in senso rappresentativo drammatico sessure toccati da un certo virtuosismo «verista»); e* The Fugitive (La croce di fuoco) *(dove la realtà oggettivamente poetica di Ford diventa messaggio cattolico), dal bel romanzo di Graham Green (con Fonda e Dolores del Rio). In questo film pare ancora una volta, nonostante esempli classici come* Lampi sul Messico *la nuova lezione tutta «verista» quanto classica (vi si sente il paludamento illustre di Lope de Vega, di Tirso da Molina, pur senza respirare «teatro») del cinema messicano —* Maria Candelaria (La vergine indiana) *e* La perla *diretti da Emilio Fernandez (con l'attore Pedro Armendariz e la portentosa fotografia di Figueroa), e sempre di Fernandez* Enamorada *e* Rio Escondido *— tutti girati tra il* 1946 *e il* 1948; *qua, dicevo, pare di riscoprire un paesaggio umorale tragicamente combattuto tra il «vero» e il letterario forse perché ancora una volta il Messico geografico suggerisce un altro «Messico» (quello di Cecchi). Scendendo, accondiscendendo alle citazioni, non vorrei dimenticare la foga schiettamente veristica di* Giorni perduti (Lost week-end *di Billy Wilder, con Ray Milland), né l'intensità narrativa di* Tresaure of Sierra Madre (Il tesoro della Sierra Madre, 1947-1948 *di Huston) il quale pur cavato dal romanzo di Traven a vantaggio d'un verismo ancora poetico, e schietto tralascia il tono d'una qualunque eventualità letteraria.*

Concludendo questa prima parte di un repertorio citabile, osservo che il cinema d'America per forza doveva arrivare a concludere nel neorealismo. Film come La fiamma del peccato (Double Indennity *di Billy Wilder, con Barbara Stanwyck e Fred Mc Murray, dal romanzo di Cain «L'assicuratore» pubblicato anni fa in Italia da Longanesi),* Lo strano amore di Marta Ivers *di Milestone (con Barbara Stanwick e Van Heflin),* L'ombra dell'altra *che si svolge in un ambiente di pescatori (film passato quasi inosservato in Italia) — nei quali era evidente un certo gusto per l'esterno, per l'avventura urbana (insisto su questo termine di* western *urbano,* western *cittadino) e per quanto offre di nuovo il girare in esterno quel che di solito gli americani giravano in studio; film del genere preludevano senza equivoci a* Città nuda (The naked City) *o a* L'ultima tappa per gli assassini (Canyon City). *Questi sono i prodotti finiti di una formula variamente interpretata: il «vero» dei fatti reali innestato sul «vero» del documento e documentario cittadino. La violenza dell'esterno, e la crudeltà e l'ambiguità tormentosa, infine l'amarezza, dall'interno, diventano le caratteristiche del nuovo orientamento cine-USA* (Giorni perduti *valga per tutti).*

Certo che la realtà cinematografica è variamente intesa da scuo-

la a scuola anche nel neorealismo. Gli americani dell'ultima produzione — che ha impressionato molto il nostro pubblico — sono volti a una indagine fredda e conseguente, per l'analisi crudele della tranche de vie *rimandando ogni emozione a giudizio.*

Non insisterò troppo, tuttavia una sua importanza in questo nuovo modo di intendere la realtà cinematografica, nell'intesa fra il documentario e l'artigianato cinematografico, l'ha anche l'Italia che ha mandato anni addietro in America Roma, città aperta *di Rossellini là molto ben giudicato; ma a me parrebbe logico e onesto attribuire questa ripresa al cinema francese dal quale* Ossessione (*da un romanzo — si veda — americano) uno dei nostri migliori film e fra i primissimi se non il primo, nasce nel* 1942-43, *e cioè da una costola di Renoir, Carné, Duvivier eccetera; e alle esperienze documentaristiche di Rossellini prima di* Roma, città aperta. *Certamente* The Long Night *cioè* Alba tragica *di Carné rifatto in America da Anatole Litvak con Fonda, Price e Barbara Bell-Geddes è neorealismo di seconda mano, come gran parte dei film francesi trasportati in America; ma la realtà poetica di gran numero di flm USA, sulla quale mi sono soffermato prima, non si può trascurare. La storia della scienza insegna poi che certe idee sono « in aria », si respirano contemporaneamente a diversi climi e latitudini. In arte e nelle lettere è frequente che un tema venga svolto contemporaneamente in due centri diversi, senza che corra alcuna « comunicazione » fra gli interessati quasi soci.*

* * *

I film sui quali occorre soffermarsi per vedere quanto c'è di formula e di nuovo in questo realismo, sono piú precisamente quelli di Henry Hathaway, quelli di Hellinger e quelli di Dassin, che rivelano sempre una narrazione accorta e sospesa, una crudeltà mentale e una freddezza realistica in bilico fra la funzionalità educativa e il giudizio come analisi di una società. La « presenza » di questi degisti nella industria-arte cine-USA è un passo avanti nella storia del cinema. Per il valore dapprima documentaristico, infine di « gusto » non solo cinematografico, piuttosto per quanto di drammatico portano — e diciamolo, di messaggio, il film di Hathaway La casa della 92.a strada (The House on 92nd Street) *schietto documentario guidato da un'esile trama intorno agli stabilimenti dove si fabbricano le bombe atomiche;* Il 13 non risponde (13, Rue Madeleine) *fatto sull'addestramento degli ufficiali americani in Germania durante la guerra, con funzioni di spionaggio; e* Chiamate Nord 777 (Call Northside 777) *che è la storia di una riabilitazione di un processo a venti anni di distanza; — i film di Hathaway cavan tutti dal « documento » un motivo d'arte, risalgono bene dalla cronaca a un livello maggiore, piú duraturo. La vita della grande città colle sue emozioni, e la ir-*

razionale irruenza sbagliata e irriflessiva degli «eroi» americani moderni trovano con Dassin il loro interprete, un «volto» inedito.

A stringere i conti, di documentari, di film «dal vero» con attori non professionali, con spunti dalla verità giornaliera, se ne son sempre fatti da Estasi *di Gustav Machaty* (1933) *all'* Uomo di Aran *di Flaherty* (1934), *dai film degli svedesi e olandesi fino ai documentari drammatici dei portoghesi che negli anni di guerra si videro a Venezia. Ma in Hathaway (e poi in Dassin, in Hellinger, in Wilbur) è una crudezza che il «bel documentario» (fotografico e formalista) cui s'è finito di fare la bocca non comporta; c'è il dato di cronaca e l'attualità, c'è la notizia che vista sul giornale resta appena un titolo senza testo. Il neorealismo degli americani, giudicato secondo le ultime prove, fotografa l'«interno» dei sentimenti facendoli criticare dalla nuova unità alla folla anonima. Dopo Hathaway al documentario si chiede qualcosa ancora piú che la notizia e il fatto; ecco allora le storie di evasioni e di rivolte nelle prigioni: storie di gente uccisa e di assassini inseguiti, arrestati, in ambienti che sono proprio quelli dove è accaduto e si è sviluppato «il fatto», superando i rigori di una censura pavida che il «vero» possa turbare le coscienze. L'«ecco i nostri» trasferito in città.*

E' opinabile che il western urbano dapprima voglia solo fotografare aspetti di vita supposta ma non «realizzata», esistenze che restano sempre ai margini del nostro quotidiano, metodi di lavoro eccetera, che non sono soltanto documento e cronaca ma piuttosto indagine; e molto meno, molto meno di quanto si pensi, tentativo di artisti di lavorare prolusivamente fuori del compromesso commerciale e industriale. Ma la maniera è buona e la materia (è il dopoguerra) piace. E il film americano d'ora in avanti, salvo le solite eccezioni, non risponde piú alle formule semiteatrali secondo le quali un personaggio è in mostra durante un momento di attrito, donde la ragione di fermarne intensità e parole: è nata una voce bibliografica per il cinema USA; il neorealismo cinematografico partendo dal neorealismo drammatico e letterario non ha piú bisogno di una «storia» particolare, si limita a riprodurre una cronaca con la indifferenza dell'occhio fotografico, o del moralista che da lontano vede senza giudicare e senza intervenire, e tuttavia le sue osservazioni sono già intervento e giudizio. Dice che le cose sono cosí e cosí, addita la piaga; altri pensi a curarla: ecco dunque il «messaggio» morale.

La cronaca diventa incalzante com'è spesso la vera cronaca; ed ecco la scoperta piú importante del motivo neorealista e del documentarismo attuale (sia da noi sia in America): «il povero». Mentre fino al 1945 *all'ingrosso il povero nel cinema d'America e d'Italia era elemento quasi occasionale da trovata* (L'impareggiabile Godfrey) *qualcosa da usare come sfondo e come colore, o peggio ancora (l'osservazione non è del tutto mia) di «pittoresco» nel paesaggio piut-*

tosto borghese del cinema, ora diventa dominante, si lavora attorno a lui e al suo monumento. I carcerati sulla vita dei quali sono stati fatti I dimenticati (Sullivan's Travels *di Preston Sturgess*), Brute Force *di Dassin prodotto da Hellinger — regista di quel bellissimo* The Killers (I gansters) — *e* The Canyon City *di Crane Wilbur, sono bene «i poveri», «i diseredati»: e vorrei dire che il successo del loro intervento piuttosto che da spiccate qualità di interpretazione dipende dalla foga inventiva dei rispettivi registi dei film.*

Gli ebrei cosí svillaneggiati da certe parti e altrove del tutto ridotti a modesta minoranza e sottoposti ad angherie, sono daccapo i «poveri», i «diseredati» dei due film Gentleman's Agreement *di Elia Kazan* (Barriera invisibile) *e* Cross-fire *di Dhytryck* (Odio implacabile), *e svolgono in modo descrittivo il tema della inutilità e ignominia degli odî razziali.*

L'importanza del «fatto di cronaca» si rinnova in un clima e ambiente dove le passioni si raffreddano ma sono viste dal di fuori, senza la convenzionalità d'una maschcera «da attori»; e giudicate nel nascere e esaurirsi in azione-gesto. In tal guisa il documento allontana la complicazione psicologica rimandandola al pubblico cui domanda finalmente una partecipazione, anche se crea una letteratura dello scrupolo documentaristico, come in The Iron Curtain (Sipario di ferro) *girato in gran parte sui luoghi canadesi della nota cronaca politica, e* The SmallBack Door (La camera di fondo), *film inglese diretto da Michael Powell ed Emeric Pressburger. (La citazione di questi due registi inglesi mi ricorda che, contemporaneamente all'USA, in Inghilterra si comprese e si ritrovò o reinventò la forza drammatica e quanto di «novità» recava al seguito il «documento dal-vero», la possibilità di sfruttare intensamente anche ai fini di propaganda il «vero» e il «reale»: non per nulla Paul Rotha — considerato l'asso e il profeta del documentario — è inglese. Powell diresse anche* The Edge of World (Al margine del mondo) *dove si racconta una storia, naturalmente vera, vissuta da una collettività un po' agricola un po' marinara a Foula, isola delle Shetland. Pure in un'isola si svolge* Whisky galore, *quasi documentaristico (quanto ironico) che racconta il caso di una comunità privata dalla sua libertà nazionale.*

Dunque, per ogni «cinema» il realismo è l'ultima cartuccia del momento, è la nuova stella nella costellazione del destino-cinema. E in questi motivi di scoperte e di polemiche sociali e abbandoni e riprese è anche il suo sviluppo secondo i tempi: specie il «messaggio» che Capra diede all'ottimismo, è dato dal cupo inquinarsi dell'avventura umana cui l'«eroe» moderno soggiace. Un messaggio dunque esistenzialista, pessimistico, che prelude di poco al gran ritorno dell'espressionismo — o per reazione, a un angelismo nuovo — quello di Miracolo a Milano. *Oggi il neorealismo poetico di* Ombre rosse *dove l'uomo è contrapposto al paesaggio naturale, o il piú virile realismo di* Scarface; *e domani l'espressionismo, che sarà un modo*

nuovo di sovraccaricare la cronaca, ma allargandone la sfera, la portata.

La infatuazione in Italia per la priorità della tendenza attuale la colmerei con un breve sunto: Ossessione *del* 1942-43, *al quale si fa risalire* Roma, città aperta — *e giustamente — è cavato da un romanzo americano di Cain; veniva cinematograficamente dalla lezione di Renoir e Carné e Allegret, cioè da quei registi europei che avevano cercato di reagire alla formula industriale USA sulla linea di un gusto europeo intellettuale (dove entrava in verità tutto il nuovo della letteratura americana carica di numeri di crudeltà e selvaggia passione primitiva da popolo ancora inconsapevole di sé, cui una guerra moderna non può che dare il sentimento corposo delle responsabilità): un gusto cattolico e molto «fatto», e dunque abituato a vedere e non nascondersi il male e, perché no?, dominarlo pigliandone conoscenza, giudicandolo (di qui nasce anche la necessità della psicanalisi): veniva dalla foga di reazione dicevo al cinema ormai troppo fatuo e schematico d'America, del resto cosí voluto da una società minorenne e timorosa, e pavida del «male», una società prona e rispettosa davanti al «peccato», e di fronte alle parole capaci di evocarlo: un pubblico protestante — sia detto. Tutta questione — si veda — di diversa impostazione culturale e anche politica.*

Portata la questione sul piano oggettivo, si parli allora, secondo suggerisce anche Guido Aristarco, non di influenze italiane (o francesi) derivate da un film invece di un altro, ma di reciproci incontri esterni e culturali, risacca di molteplici condizioni d'ambiente costumi mezzi (sí anche i mezzi): derivate da una sorta di continua e inevitabile collaborazione nel tempo; e si vedrà com'è difficile rivendicare all'Italia o alla Francia o all'America l'avvio al gusto della formula del neorealismo totale di oggi come lezione in alcuni casi perfetta ma dovuta a una specie di lungo compromesso fra le molte esperienze degli ultimi trent'anni: dal primo realismo patetico italiano di Sperduti nel buio (1914) *al verismo accademico e monumentario russo, dal documentario nordico e inglese (specie di Paul Rotha) e russo (Dziga-Vertoff de* L'undicesimo anno *per esempio ma specialmente, ma soprattutto Eisenstein de* La linea generale *e di* Ottobre), *fino al verismo angoscioso e «nero» dei francesi: il verismo di un Sartre, di un Camus, di un esistenzialismo senza rifugio.*

E' insomma una verità scavata precedentemente, da una letteratura e da una crisi di produzione dovuta a un mutamento di gusti e di «attese»; il neorealismo è per il cinema americano di oggi il «messaggio dell'imperatore».

Renato Giani

Nota - *Mi sono occupato spesso del cinema americano negli aspetti che facilmente o frequentemente sfuggono alla critica, o all'osservazione, di coloro che più davvicino s'occupano di fatti estetici. Ho pensato sempre, e l'ho scritto, che il cinema americano alcune volte è eccessivamente «facile» in quanto «prodotto industriale»*

vero e proprio, mentre i film svedesi o danesi o italiani — specie del dopoguerra — sono quasi sempre frutto d'una collaborazione di cultura e dunque «esperimento». Il fondo industriale della cinematografia USA non deve però farci dimenticare che gli Stati Uniti nascono alla storia attraverso l'immigrazione in quei paesi di popoli inglesi, sassoni, nordici — e dunque in un senso non incerto «protestanti» (l'immigrazione, la terza e ultima ondata delle grandi immigrazioni donde poi l'America uscirà per partecipare a fianco degli Alleati alla prima querra mondiale; l'immigrazione italiana e polacca, «cattolica» si vuol dire, data solo dal 1880-85 *in avanti, ma quando ormai l'America era costituita, e il suo costume ormai stabilito). La morale protestante poggia su una religione arida, durissima, spietata e perfino avida. Tutto quanto possa apparire «bello» o perlomeno «piacevole» è già peccato. «La lettera scarlatta» di Hawthorne, per esempio, precisa letterariamente il fondo quasi settario e certamente tragico di questa morale e di tale mondo religioso. Voglio dunque dire che gli americani nonostante il loro piacere per «la lieta fine» hanno sempre guardato attentamente all'esistenza e alla società come a cose dove il male ha radici precise. Il «realismo» cinematografico, o il «verismo» cinematografico degli americani, attinge quindi a una specie di tradizione morale, di costume, e che nella letteratura contemporanea già aveva trovato le sue ragioni. Mi sono occupato di questi problemi anche in uno dei primi numeri della rivista «Comunità» anni addietro, quando usciva a Ivrea prima di trasferirsi a Milano. Mi furono utili anche alcune note di Giorgio Prosperi pubblicate sul «Cinema», mentre redigevo e ampliavo le prime notazioni, che sono del* 1938-39.

I libri

VERNON JARRATT: *Italian Cinema,* London, Falcon Press, 1951.

La conoscenza della storia del cinema italiano è sempre stata assai scarsa all'estero: qualche rapido cenno, qualche fuggevole citazione di Guazzoni, di *Cabiria,* del divismo, degli «Scipioni» littorii è tutto quel che si può rinvenire anche nelle storie piú serie e documentate. Per gli studiosi stranieri il 1945 è davvero l'«anno zero» del cinema italiano; e il gran parlare che pur si è fatto all'estero della nostra produzione del dopoguerra non è valso a colmare quelle lacune, e a indurre gli storiografi a un maggior interessamento per il quarantennio precedente, che rimane frettolosmente relegato nel limbo della preistoria.

Vi è perciò motivo di compiacersi di questa pubblicazione, curata da Vernon Jarratt e inserita in quella collezione «The national cinema series» che, sotto la direzione di Roger Manvell, si propone un esame accurato dello sviluppo storico del cinema nei piú importanti paesi, considerando soprattutto gli agganci tra l'attuale produzione e quella che è la tradizione cinematografica nazionale di ciascun paese studiato. Il libro dello Jarratt, che fa seguito a quelli sul cinema britannico (Balcon, Lindgren, Hardy e Manvell, germanico (Wollemberg) e sovietico (Dickinson e De la Roche), traccia in brevi tratti, ma abbastanza completi ed esaurienti, un panorama della nostra produzione cinematografica, che parte dal primo stabilirsi in Italia — con la romana Cines, la torinese Ambrosio, la partenopea Lombardo (1906-08) — di un'industria organizzata, e arriva fino a *Ladri di biciclette, La terra trema, Stromboli.* L'Autore, che è stato ufficiale dell'VIII Armata e poi addetto cinematografico dell'Ambasciata di Gran Bretagna a Roma, ha avuto modo, durante la sua permanenza tra noi, di acquistare un'ampia conoscenza della nostra produzione cinematografica — non solo di quella consuetamente esportata —, di aver contatti e scambi d'idee con registi, produttori, uomini di cinema, il che gli consente una sicurezza insolia a uno straniero nel destreggiarsi tra nomi, fatti, date, attribuzioni, e gli permette di dar giudizi, sul nostro cinema del dopoguerra, assolutamente personali e di prima mano.

Lo stesso, naturalmente, non può dirsi per il cinema d'anteguerra, al quale pure dedica ampi capitoli: qui la documentazione

è quasi sempre presa in prestito, e non è raro che l'Autore riporti intere pagine del Pasinetti, del Margadonna e di altri sudiosi italiani, con danno non lieve della coerenza, sul piano critico, della trattazione.

Ma a uno straniero, evidentemente, sarebbe difficile fare di piú; ed è comunque degno di segnalazione l'impegno dell'Autore nel tentare, in quei pochi casi in cui gli era consentito dalla diretta conoscenza delle opere, una piú approfondita e personale indagine, e nel rivendicare il contributo che spesso i primi registi italiani hanno dato all'invenzione dei mezzi espressivi del film e all'evoluzione della tecnica cinematografica. Lo Jaratt si sofferma, cosí, sul *Quo Vadis?*, che «presentò sostanziali innovazioni nella costruzione di enormi scenografie» e sottolinea le rilevanti novità, sul piano della tecnica e dei procedimenti narrativi, che offrono i film di Guazzoni e *Cabiria*, opere dalle quali lo stesso Griffith non nascondeva di essere stato grandemente influenzato ma la cui importanza di solito non viene, dagli storiografi stranieri, tenuta nella giusta considerazione.

Un intero capitolo è dedicato al trionfare in Italia, negli anni pressappoco corrispondenti a quelli della guerra mondiale, dello «star system», di cui vengono analizzati con una certa precisione i molteplici aspetti nei quali esso si configurò: lo Jarratt sa distinguere tra l'arte di una Francesca Bertini, «youthfull grace and fresh semplicity», e il deteriore borellismo che invece viene assunto di solito, nei giudizi sul nostro cinema, a espressione tipica e inconfondibile dell'epoca.

E cosí l'Autore scorre via via con una trattazione agile e inevitabilmente superficiale, mai però scheletrica o manchevole, tutta la storia del nostro cinema, sottolineandone le tappe principali: dal lento declinare di una produzione che si era imposta nel mondo, al letargo quasi decennale, ai primi timidi accenni di rinascita, con *Sole* e *Rotaie*, che portavano nel cinema italiano il soffio di un nuovo realismo, all'avvento del sonoro e alla presa di possesso, da parte del fascismo, delle leve di comando dell'industria cinematografica. La elencazione dei titoli e dei registi è abbastanza esauriente e completa; la sottolineatura delle opere di una certa importanza, che pur allora non mancarono, è tale da sfatare, al giudizio del lettore straniero, la leggenda che tutto il cinema italiano fosse in quella epoca legato alla insulsaggine dei «telefoni bianchi» o alla retorica dei panegirici in lode del regime.

Una lunga analisi di *Ossessione*, film del quale l'Autore coglie con acutezza il carattere di eccezionalità e il significato di violenta polemica, specie in rapporto all'epoca in cui fu realizzato, conclude la prima parte del volume. I restanti capitoli sono dedicati alla «rinascita» del nostro cinema nel dopoguerra: e qui, come si è detto, lo Jarratt ha modo di far valere il proprio giudizio personale, nell'analizzare le opere di autori che egli mostra di conoscere bene,

di ciascuno dei quali cerca di isolare i caratteri particolari e di individuare il personale mondo poetico. Non sempre le sue conclusioni sono accettabili, non tutti i suoi giudizi sono sorretti dal medesimo rigore critico: eccessiva appare la valutazione ch'egli fa di alcune figure minori, come De Robertis, in rapporto al modesto spazio dedicato, per esempio, a un De Sica o a un Castellani. Ma su Rossellini vi sono delle pagine assai penetranti, che attraverso una disamina minuziosa di tutte le opere, da *Roma, città aperta* a *Stromboli* a *La macchina ammazzacattivi,* pervengono a comporre un ritrato assai vivo e completo di quella che l'Autore giudica la personalità di maggior rilievo del nostro cinema, e una delle piú significative della storia del cinema. Di Rossellini lo Jarratt distingue i film a carattere episodico e quelli ad intreccio piú complesso (tenendo fuori dalla distinzione *Roma, città aperta,* per la sua eccezionalità che rifiuta le classificazioni), e preferisce nettamente i primi — *Paisà, Amore, Francesco, giullare di Dio* — come quelli nei quali il temperamento lirico del regista ha modo di trovare la via della piú adeguata espressione.

Il volume termina con una rapida rassegna dei metodi di lavorazione dei principali registi italiani, cosí come l'Autore ha avuto modo di osservarli; e si completa di una filmografia, nonché dei dati tecnici — *casts* e *credits* — delle maggiori opere nel neorealismo. Un centinaio di fotografie — non sempre, però, scelte tra le piú appropriate — arricchiesce il volume, che, edito nella consueta splendida veste tipografica della Falcon Press, costituisce in definitiva un omaggio cordiale a una cinematografia che in pochi anni ha saputo destare non labili entusiasmi in tutto il mondo, e un contributo interessante alla conoscenza della sua storia nei paesi di lingua inglese.

Guido Cincotti

EVELINA TARRONI e SERGIO PADERNI: *Cinema e Gioventù,* Editore Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma, 1952.

Gli aspetti diversi del cinema educativo e i riflessi di questo nel campo dell'educazione in generale, hanno posto già da tempo la necessità di esaminare e approfondire teoricamente, ma con la sicura prospettiva di risultanze pratiche, i rapporti che legano il cinema all'educazione, e l'esigenza di un allargamento della « problematica didattica » in una problematica piú complessamente e prospetticamente educativa. Accanto al film come mezzo didattico per l'insegnamento scientifico, è venuto a porsi il film piú ampiamente educativo, che, oltre a contenere indiscussi valori culturali, scopre una piú fine sensibilità pedagogica rispondente alla necessità di una realtà scolastica diversa. Nell'ambito della scuola di oggi, all'atti-

vità puramente istruttiva si è venuta affiancando un'azione piú decisamente ed efficacemente educativa, volta « a chiarire — come scrive il Volpicelli — e a controllare nell'esperienza scolastica ogni esperienza di vita del giovane ». Ora, poiché il cinema è andato sempre piú assumendo l'importanza di una esperienza cercata ed elaborata dalla gioventú moderna, il problema del rapporto tra film e gioventú ha acquistato una vastità di interessi e ha posto l'esigenza di valutare in tutto il suo significato il cinema quando lo si consideri sollevato a una peculiare funzione educativa.

Tra le poche — e non buone — ricerche in materia di cinema didattico e educativo, questa di E. Tarroni e S. Paderni « Cinema e gioventú » ed. dell'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma, ha il pregio di essere un lavoro serio, impostato con chiarezza e condotto, per gran parte, quasi in maniera schematica, adatta a facilitarne la comprensione. Se si toglie l'inevitabile indulgenza a considerazioni sommarie, non debitamente precisate e si giustifica — data la brevità del lavoro — l'aver tralasciato da parte degli autori di motivare accuratamente l'assolutezza di certe opinioni, il lavoro può dirsi senz'altro riuscito dal punto di vista informativo e della ricerca.

Già nelle pagine della « premessa », la Tarroni e il Paderni avvertono la necessità, riaffermata poi in piú punti del volume, di esaminare i molti aspetti del cinema, con l'intento di desumerne gli indiscutibili valori educativi. Si è parlato abbastanza sulla funzione di sussidio didattico che il cinema può svolgere nella scuola, sul contributo ch'esso può dare all'insegnamento, ma appare ormai chiara l'importanza solo parziale del cinema didattico, come la stessa Tarroni aveva avvertito in un precedente lavoro affermando che « la pedagogia moderna affida al mezzo filmico dei compiti che vanno diventando ogni giorno piú complessi ed estesi » (1). Ma la preoccupazione fondamentale degli autori del libro è — a nostro avviso — il voler individuare quella costante psicologica che indirizza i giovani verso il tipo dell'esperienza filmica. Dimenticare che esistono determinate leggi psicologiche in base alle quali si regola l'esperienza filmica e non conoscere « il peculiare rapporto che passa tra spettatore e schermo nelle varie fasi dell'età evolutiva », è diminuire l'importanza del problema cinema e gioventú nella sua indiscutibile fisionomia psico-pedagogica.

La ricerca quindi si sviluppa su questa falsariga, in una precisa diagnostica che indichi l'interesse e le tendenze della gioventú per i vari generi di films, e « i motivi di questo interesse in relazione a fattori interni od esterni, come l'età e il sesso da una parte, la località, l'ambiente sociale e l'ambiente familiare dall'altra ». Si vuole quindi — oltre che delineare il cinema nel suo

(1) Evelina Tarroni - *Filmologia pedagogica,* nella « Biblioteca dell'educatore », Viola, Milano, 1950.

aspetto sociale e controllare la vera importanza che esso ha, non tenendo conto di quella che gli si attribuisce, valutare i diversi motivi d'interesse che conducono i ragazzi ad accogliere totalmente l'esperienza filmica, per scoprire ed impostare — sia pur senza la pretesa di dare una soluzione — il problema della funzione di questa esperienza nella formazione e nello sviluppo interiore del ragazzo.

Il metodo della ricerca usato dagli autori tien conto dei vari aspetti del problema, da quello didattico a quello sociale a quello — secondo noi piú rilevato — di natura psicologica. Per documentare la ricerca i due autori si sono serviti di questionari, uno « dedicato ai problemi del film spettacolare, l'altro ai vari aspetti della funzione didattica del cinema », e hanno utilizzato nello stesso tempo una notevole quantità di relazioni libere che « permettono di addentrarsi nel vivo dell'esperienza filmica individuale ». Il questionario è compilato in modo da lasciare ampio margine alle indicazioni sull'età, il grado di istruzione, l'ambiente familiare, la preferenza verso alcune delle attività ricreative piú cercate dai ragazzi e permette poi « di valutare con esattezza la misura dell'interesse generico per il cinema e di metterlo in rapporto con i differenti fattori » il che, come affermano gli autori, « è di estrema importanza per determinare la funzione del cinema in rapporto alla psicologia giovanile ». Le varie domande del questionario presuppongono risposte che forniranno i dati relativi al sesso, l'età, la situazione scolastica, le condizioni sociali della famiglia, l'importanza del cinema tra le attività piú cercate dalla gioventù, il clima educativo in cui vive il ragazzo, la media della frequenza mensile al cinema, la scelta del film, la preferenza per determinati generi di film, la misura dell'interesse o dell'esclusione dei diversi generi in rapporto a varî fattori come età, sesso, ambiente sociale, località.

I risultati — sopratutto di quest'ultima serie di ricerche — vengono rappresentati per mezzo di grafici, che stanno a dimostrare quali fattori incidono di piú sulle tendenze preferenziali dei giovani. I questionari raccolti sono stati divisi in quattro gruppi corrispondenti alle zone di provenienza (Italia sett., centrale, mer., insul.). Ogni gruppo è diviso secondo le località: grandi e piccoli centri. I diversi gruppi sono poi suddivisi secondo il sesso e l'età.

Questo in sintesi il lavoro di ricerca e di organizzazione che è stato seguito per raggiungere un comparativo risultato teorico-pratico. Sia pur metodologicamente valido come mezzo di ricerca, il questionario non assolve intieramente a una funzione indicativa, quando si voglia approfondire l'indicazione e darle valore di conoscenza problematica. Laddove — e di questo si accorgono anche gli autori — si riteneva possibile scoprire, dal genere delle preferenze, « un orientamento sul tipo di comportamento psicologico del soggetto », ci si accorgeva, col contatto diretto, che nelle risposte

erano intervenuti elementi estranei e avevano interferito sulla spontanea tendenza preferenziale del soggetto.

Pagine interessanti del libro sono quelle che riguardano l'interesse generico (cioè « il posto occupato dal cinema nelle preferenze dei giovani »), cosí detto per distinguerlo dall'altro tipo di interesse piú delimitato e volto a uno specifico tipo di esperienza filmica, la frequenza al cinema, la responsabilità della scelta, il problema dei generi. In queste pagine la Tarroni e il Paderni ci indicano con esattezza la misura dell'interesse generico che appare maggiore nei soggetti dei paesi che in quelli della città e maggiore — sia pure in modo appena sensibile — nei soggetti maschili che in quelli femminili, ricercando, per quest'ultimo fatto, la ragione in « una certa tendenza verso le occupazioni sedentarie e di carattere contemplativo che in generale si nota nelle ragazze rispetto ai ragazzi della stessa età », e dichiarando infine che l'interesse generico per il cinema « non aumenta né diminuisce in misura calcolabile in relazione all'età ». Da ciò la conclusione per via di deduzione — sia pure un pò sbrigativa — che esso « derivi da un fattore caratterologico, quello stesso fattore che determina in ogni individuo una « inclinazione » ad un determinato genere di attività ».

Riguardo alla frequenza al cinema gli autori della ricerca ci indicano la media di quattro proiezioni al mese, corrispondente « ad un costume profondamente radicato e diffuso », dipendente da una concezione del cinema « come puro svago festivo cui partecipa l'intera famiglia, senza alcuna preoccupazióne di carattere educativo e culturale ». La stessa influenza familiare (cui « non corrisponde altrettanta competenza e responsabilità educativa ») incide sulla responsabilità della scelta, se si tolgono — come gli autori avvertono — precoci iniziazioni, sopratutto nei soggetti maschili, i quali si riservano il privilegio della scelta d'ogni loro attività ricreativa fra cui il cinema e la scoperta del genere di film piú corrispondente a una propria naturale disposizione mentale e di temperamento. Anche questa ricerca è corredata di opportuni grafici che dividono i soggetti in due zone: Italia meridionale e Italia settentrionale. (Non vediamo la ragione di aver tralasciato di considerare una terza zona, l'Italia centrale, che riteniamo debba avere particolari caratterizzazioni. Per il grafico della frequenza gli autori hanno sentito la necessità di disporre di ben quattro zone, segno che ogni zona è fisionomicamente diversa dalle altre ed un esame dell'una non può escludere l'esame dell'altra).

La scelta è suddivisa in tre tipi: scelta libera, scelta genitori, scelta maestri e parroci. Essa vale per soggetti maschili di città e paesi e analogamente per soggetti femminili. Riguardo al problema dei generi, esiste, secondo i due autori, una « preferenza » che porta il ragazzo ad accogliere un particolare tipo di esperienza filmica. La « preferenza » non è il sinonimo di « scelta », che la Tar-

roni e il Paderni dimostrano essere determinata sopratutto dai genitori, bensí è piuttosto la tendenza a vedere del ragazzo, « corrispondente — giusta affermazione — ad un momento di analisi consapevole dei propri centri d'interesse ».

Cosí impostato il problema dei generi, la Tarroni e il Paderni passano ad esaminare con particolare cura ogni specifico genere di film — o almeno quelli di piú facile identificazione — per mezzo di una classificazione che tien conto dell'interesse positivo o negativo da parte dei ragazzi, determinato in essi « non tanto dalle reazioni ad una recente esperienza filmica, quanto dalla consapevolezza di un proprio centro d'interesse ». Le ragioni dell'interesse positivo o negativo per un particolare genere di film hanno tutte un movente psicologico o piú strettamente caratterologico, anche se in certo qual modo si registrano modificazioni determinate dall'età o da fattori ambientali e locali. Nella nutrita classificazione che occupa, in forma piana e puntuale, gran parte del volume, sono rilevati tutti gli atteggiamenti propri del ragazzo di fronte a uno specifico tipo di esperienza filmica e le ragioni determinanti questi atteggiamenti sono indicate dagli autori nel diverso e multiforme svolgersi di una pur semplice ma sottile dialettica dell'anima giovanile. Troviamo perciò a questo proposito considerazioni a volte acute e interessanti, a volte semplicistiche e sommarie, come quella che intende ricondurre l'atteggiamento negativo dei soggetti maschili per il genere d'amore al fatto che « l'amore nel film implica la presenza di una donna alla quale il protagonista o l'eroe nella quasi totalità dei casi si piega a rendere omaggio ». Tra le considerazioni piú interessanti citiamo quella riferita a proposito del genere di guerra, per il quale gli autori avvertono una percentuale maggiore di interesse positivo o negativo nei soggetti maschili, in ragione di una iniziatica possibilità di questi « raggiungere le consapevolezza dei valori sociali e ad accettare, quindi, l'elemento guerra a cui i soggetti femminili evidentemente ripugnano ». Nei soggetti femminili invece l'interesse è decisamente negativo e in questa non accettazione da parte delle femmine è da ricercare (oltre a motivi di temperamento, come la negazione della violenza, dell'aggressività ecc.) « almeno in parte l'espressione della loro organizzazione morale ».

La classificazione per generi continua, in maniera semplice e chiara, guidata da un costante preoccupazione di rilevare tutti gli atteggiamenti dei giovani per il genere da loro preferito o escluso e le condizioni di questa preferenza o esclusione. A volte tale preoccupazione sembra risolversi unicamente in una statistica di dati

psicologici o in una casistica troppo generica di condizioni determinanti la preferenza o l'esclusione, senza un adeguato approfondimento. A volte pare non concludere sul significato che un particolare genere di film ha per il ragazzo, come quando, parlando della mancanza di interesse per la settimana « Incom » e il genere documentaristico e di attualità, la si fa derivare da una causa — a nostro avviso — inesistente quale « l'eccessiva rapidità del montaggio, che impedisce all'attenzione dei ragazzi di fermarsi e di concentrarsi su un determinato motivo ». In tal modo si dimentica quella possibilità dinamica che è in ogni ragazzo di afferrare situazioni e fatti nella loro immediatezza, se questi rivestono per loro particolare interesse. La ragione, semmai, è da cercarsi — dato che gli stessi autori non escludono per il genere documentaristico e del film-giornale una somma « di rapporti con i centri di interesse dei soggetti » — in una piuttosto continua difettosità della realizzazione documentaristica e in una incapacità di utilizzare argomenti di particolare interesse, sopratutto per i ragazzi.

Il libro si conclude con uno sguardo riassuntivo alla ricerca intrapresa e con una esposizione dei risultati ottenuti relativi alla frequenza, l'interesse generico, la scelta e le curve d'interesse. Esposti sinteticamente i risultati della ricerca che, a nostro avviso, piú che delineare l'aspetto sociale del cinema (sebbene gli autori avessero inteso concedere a questo problema « pars magna » della trattazione), si risolve nella scoperta dei motivi di interesse che portano la gioventú moderna ad accogliere totalmente l'esperienza filmica, la Tarroni e il Paderni concludono affermando la imprescindibile necessità di considerare l'importanza del mezzo filmico, la cui utilizzazione permette ai giovani di « approfondire la scoperta del mondo esterno e nello stesso tempo acquistare coscienza del proprio mondo interiore ».

L'interesse di questo lavoro della Tarroni e del Paderni sta nell'avere esso impostato ed esaminato il problema della scelta e della preferenza per i generi di film, cioé d'aver giudicato gli atteggiamenti della gioventú « nella fase precedente all'esperienza filmica vera e propria » dove la preferenza « ci dà l'indice abbastanza sicuro sull'atteggiamento consapevole del ragazzo ». Occorre rendersi conto però anche di un altro particolare momento, quello della visione del film, quando entrano in gioco elementi piú complessi della personalità. Solo allora con « l'analisi approfondita del comportamento e delle reazioni durante la visione del film e dei mezzi e dei modi di elaborazione dopo la visione del film » avremo « un panorama completo dell'esperienza filmica e dei problemi psico-pedagogici che essa suscita ».

A tale analisi — ci informano gli autori — è stata dedicata una seconda ricerca che presumiamo possa riuscire ugualmente in-

teressante e contribuire alla risoluzione, almeno in sede teorica, dei problemi di un cinema educativo.

Precede il lavoro una prefazione di Luigi Volpicelli, che informa sulla situazione della cinematografia scolastica in Italia, valendosi di ampia documentazione, e tende a chiarire i presupposti di un cinema per ragazzi come frutto di « una migliore produzione per adulti » alla quale « la scuola ed essa sola, educando al film e a mezzo del film, può dare un contributo decisivo ».

Giovanni Salvi

Vie et Passion de Jésus

Riprendiamo la rassegna dei film della Cineteca Nazionale (iniziata nel primo numero di quest'anno) col film più ambizioso e di maggior richiamo spettacolare uscito nei primi anni del secolo dagli stabilimenti di Vincennes, sotto il celebre marchio del «galletto» dei Pathé Frères, con cui la ditta parigina cominciava a dominare i mercati di tutto il mondo, *La Vie et la Passion de Jésus Christ*, la quinta «Passione» della Storia del cinema, dopo quella del Léar, quella dei Lumière girata a Horitz, quella americana di Hollaman, e quella di Gaumont: occorre avvertire però, che a differenza delle precedenti, la monumentale *Passion* della Pathé, iniziata nel 1902, venne realizzata entro un periodo di sei anni, e i suoi quadri, eseguiti non sempre secondo l'ordine cronologico dei fatti rappresentati, furono riuniti solo in seguito, nelle edizioni complete del film (che continuava ad essere presentato anche in edizioni ridotte).

In origine la *Passion* dovette essere interamente dipinta a mano, ma nelle successive edizioni sempre piú lunghe — e sempre piú richieste, anche a distanza di anni — specie quando gli episodi realizzati poco per volta formarono un unico film il cui metraggio totale superava quello corrente, riuscendo quindi a sostenere da solo un intero spettacolo, è probabile che non tutte le scene fossero a colori, e che le copie circolanti all'estero, ad esempio, derivassero il più delle volte da controtipi (magari locali), tratti da una copia dipinta a mano, i cui colori erano stati ovviamente sostituiti da opportuni viraggi o imbibizioni di varie tinte. E' il caso appunto della copia che si trova oggi presso la Cineteca Nazionale, nei cui brani virati (o rimasti in bianco e nero) sono ancora evidenti le tracce degli stampini originali o comunque delle primitive zone di colore oltrepassanti i margini delle figure o degli oggetti, sottolineate dal controtipo, poichè alle ineliminabili macchie tremolanti manca purtroppo ormai l'attraente giustificazione del colore. Tuttavia anche in questa copia sono presenti varî brani di una copia dipinta a mano, le cui lacune, col tempo, dovettero essere via via colmate con brani controtipati.

Diamo ora una sommaria descrizione delle scene (se non una vera e propria sceneggiatura), seguendo l'attuale montaggio della copia, e intercalando di volta in volta i titoli originali degli episodi sicuramente identificati, con accanto l'anno di produzione corrispondente, secondo il Catalogo della Pathé (1).

(1) Riportato da Georges Sadoul nel XIII Cap. di «Les Pionniers du Cinéma», 2° Vol. della «Histoire Générale du Cinéma», Denoël, Paris, 1947 (pag. 214). Va ricordato a tale proposito che da questa copia mancherebbero i seguenti episodi nominati dal Catalogo: *L'Ange et les Saintes Femmes*, *La Multiplication des Pains* e *Pentecôte* (realizzati fra il 1903 e il 1905). I rimanenti episodi ci sono tutti, tranne qualcuno (come *Jésus couronné d'épines* o la *Sainte Véronique*, del 1903-904) che non fa quadro a sé, ma è compreso in una scena che ha già un suo titolo: da quanto riferisce il Sadoul, non appare chiaro, del resto, se tali episodi vennero effettivamente realizzati a parte. Invece gli episodi in più (quelli cui mancano nel nostro elenco i titoli originali) devono evidentemente appartenere alla «nuova versione» girata sempre da Zecca nel 1907, cui accenna appunto il Sadoul, senza peraltro precisare se si trattasse di un rifacimento totale o solo della realizzazione di un nuovo gruppo di quadri supplementari. Personalmente propenderemmo per la seconda ipotesi, altrimenti non si spiegherebbe la presenza, in questa copia, dei quadri più antichi.

Tutte le scene, di cui per brevità non vengono indicati i piani, si intendono riprese in *Campo Totale* (per gli interni) o in *Mezzo Campo Lungo* (per gli esterni, ricostruiti o autentici), dato che in genere, (salvo rarissime eccezioni) i personaggi vi appaiono in *Figura Intera* abbondante. Ad ogni numero corrisponde una postazione di macchina, anche se la scena viene interrotta dalle didascalie, che qui non vengono riprodotte.

La vie et la passion de Jésus Christ

Produzione: Pathé Frères, Paris (1902-1907)
Registi: Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet
Operatore: Pierre Caussade
Scenografia: Lorant-Heilbronn
Metraggio: m. 1.043 (la copia, nel cui metraggio sono comprese anche le didascalìe, è attualmente suddivisa in due bobine, rispettivamente di m. 579 e m. 464) (2).
Condizioni: in complesso discrete (trattandosi di una copia dell'epoca o di poco posteriore, (salvo le immancabili lacune dovute a usura, la mancanza dei titoli di testa, di qualche didascalìa, e di alcuni episodi elencati dal Catalogo Pathé (Cfr. la nota n. 1).
Edizione: italiana (didascalìe introduttive dei vari episodi).

I. — « *L'Annonciation* » (1902).

1) — *Interno*: la scena dell'Annunciazione, con l'apparizione, *per dissolvenza incrociata*, dell'Angelo a Maria.

2) — *Esterno ricostruito*: una strada affollata; Maria e Giuseppe non trovano alloggio.

3) — *Esterno ricostruito*: ai pastori addormentati appare un angelo e la stella; « Gloria in Excelsis Deo »: nel cielo appare la corte degli angeli.

II. — « *L'étoile mystérieuse* » (1904).

4) — *Esterno ricostruito*: la carovana dei Re Magi guidata dalla « stella misteriosa »; i personaggi avanzano dal fondo *fin quasi a Piano Americano, uscendo di campo a sinistra.*

III. — « *L'adoration des Mages* » (1902).

5) — *Interno*: scena della Natività nella capanna; *panoramica da sinistra a destra fino all'esterno ricostruito*: l'arrivo della carovana dei Magi; *panoramica da destra a sinistra fino a tornare alla capanna*: entrano i Magi.

(2) Georges Sadoul, *op. cit.*, certo riferendosi soltanto al materiale girato fra il 1902 e il 1905, dice che l'« edizione completa » del film si aggirava sui sei o settecento metri. Piú oltre invece (a pag. 474) riporta un brano delle memorie di Adolph Zukor (contenute nel volume presentato da Joseph P. Kennedy: « The Story of the Films », A. W. Shaw Co., Chicago, 1927, comprendente scritti di W. Fox, J. P. Lasky, M. Loew, H. Warner, A. Zukor, etc.), il quale — alludendo evidentemente all'edizione del 1907 — parla della *Passion* della Pathé come di « un film in tre bobine, colorato a mano ». A giudicare dal metraggio, la presente copia — che comprende dunque brani girati fra il 1902 e il 1907 — anche se lacunosa, è abbastanza vicina all'originale. Sarebbe comunque opportuno e urgente ricostituire il film nella sua integrità, con la collaborazione delle cineteche che ne conservano anche copie incomplete, come la Cineteca Nazionale britannica che ne possiede una sola bobina (secondo quanto risulta da un « National Film Library Catalogue », edito dal British Film Institute, London, nel 1938).

IV. — «*La fuite en Egypte*» (1902).

6) — *Interno*: Gesù dorme vegliato dagli angeli; l'angelo avverte Giuseppe.

7) — *Esterno ricostruito*: l'ingresso della capanna; Giuseppe, Maria e il Bambino fuggono; sopravvengono i soldati di Erode.

8) — *Esterno ricostruito*: nell'abitato si svolge la strage degli innocenti.

V. — «*La Sainte Famille*» (1902).

9) — *Esterno autentico*: la Sacra Famiglia in fuga; un angelo la protegge dai soldati.

10) — *Esterno autentico*: passaggio della Sacra Famiglia in viaggio.

11) — *Esterno ricostruito*: dinanzi alla Sfinge; *per dissolvenza incrociata* appare l'angelo protettore, mentre la Sacra Famiglia riposa.

VI. — «*L'enfance de Jésus*» (1905).

12) — *Esterno autentico*: Gesù giovanetto aiuta Giuseppe a tagliare un tronco d'albero.

13) — *Esterno autentico*: Gesù e Giuseppe tornano a casa.

14) — *Esterno ricostruito*: il ritorno di Gesù e Giuseppe, dinanzi all'ingresso di casa; entrano insieme a Maria: *panoramica da destra a sinistra fino all'interno della casa*: Gesù aiuta Giuseppe nel lavoro da falegname, mentre Maria è intenta a filare (3).

VII. — «*Jésus parmi les docteurs*» (1903-904).

15) — *Interno*: nel tempio, Gesù discute coi dottori, fino all'arrivo di Giuseppe e Maria (*l'episodio è incompleto*).

16) — *Esterno ricostruito*: la scena del battesimo di Gesù (*l'episodio è incompleto*).

VIII. — «*Les noces de Cana*» (1903-904).

17) — *Interno*: durante il convito, Gesù muta l'acqua in vino.

18) — *Interno*: La Maddalena si rifugia presso Gesù.

IX. — «*La Samaritaine*» (1903-904).

19) — *Esterno autentico*: Gesù incontra la Samaritana, che lo fa bere.

20) — *Esterno ricostruito*: gli storpi e i ciechi accorrono intorno a Gesù; *panoramica da sinistra a destra* fino all'episodio della figlia di Jairo resuscitata.

X. — «*Jésus marchant sur les eaux*» (1904-905).

21) — *Esterno autentico*: Gesù cammina sulle acque (*sovrimpressione*).

22) — *Esterno ricostruito*: Gesù incontra Simone e Andrea pescatori e procura loro una pesca abbondante.

XI. — «*La resurrection de Lazare*» (1902) (4).

23) — *Esterno ricostruito*: la scena della resurrezione di Lazzaro.

XII. — «*La transfiguration*» (1904-905).

24) — *Esterno ricostruito*: la scena della trasfigurazione.

XIII. — «*L'entrée à Jérusalem*» (1902).

25) — *Esterno ricostruito*: l'ingresso a Gerusalemme che si chiude col «sinite parvulos».

(3) Il Sadoul, *op. cit.*, a pag. 215, in calce a un'illustrazione che riproduce la seconda parte della scena, avanza il dubbio (non sappiamo su quali basi) che l'episodio sia stato realizzato nel 1907.

(4) Il Sadoul, *op. cit.*, pur riportando in nota il Catalogo Pathé secondo il quale tale episodio risalirebbe al 1902, nel testo afferma invece che esso venne realizzato alla fine del 1904 o all'inizio del 1905.

XIV — «*Les vendeurs du temple*» (1902).

26) *Interno*: Gesù scaccia i mercanti dal tempio.

XV. — «*La Cène*» (1902).

27) — *Interno*: La Cena.

XVI. — «*Le jardin des oliviers*» e «*Le baiser de Judas*» (1902).

28) — *Esterno ricostruito*: la preghiera nell'orto: Gesù avanza *seguito da panoramica da sinistra a destra,* fino all'apparizione dell'angelo; la scena del bacio di Giuda: Gesù è imprigionato e si allontana coi soldati, *seguito in panoramica da destra a sinistra.*

A questo punto una didascalía annuncia la scena del pentimento di Giuda, che invece manca.

29) — *Interno*: Gesù dinanzi a Caifa.

30) — *Esterno ricostruito*: Pietro rinnega Gesù.

XVII. — «*Pilate*» (1902).

31) — *Interno*: Gesù dinanzi a Pilato.

XVIII. — «*La flagellation*» (1902).

32) — *Interno*: la scena della flagellazione

XIX. — «*Jésus présenté au peuple*» (1903-904).

33) — *Esterno ricostruito*: la scena di Gesù presentato al popolo con Pilato che si lava le mani e l'inizio della «Via Crucis».

34) — *Mezza Figura (inserita nella precedente)*: «Ecce Homo».

XX. — «*Jésus succombe sous la Croix*» (1902).

35) — *Esterno ricostruito*: Gesù cade sotto la croce; intervento della Veronica.

36) — *Mezza Figura (inserita nella precedente)*: la Veronica.

37) — *Esterno ricostruito*: l'episodio del Cireneo.

XXI. — «*Le Crucifiement*» (1902).

38) — *Esterno ricostruito*: ai piedi del Calvario; l'incontro con Giuseppe e Maria.

XXII. — «*La mort du Christ*» e «*La déscente de Croix*» (1902).

39) — *Esterno ricostruito*: il Calvario, con le varie fasi della scena, fino alla Deposizione.

XXIII. — «*La mise au tombeau*» (1902).

40) — *Esterno ricostruito*: l'ingresso al Sepolcro; il corpo di Gesù è trasportato all'interno.

XXIV. — «*La Résurrection*» (1902).

41) — *Interno*: l'apparizione dell'Angelo nel Sepolcro (*l'episodio è incompleto*: *manca la scena della Resurrezione vera e propria*).

XXV. — «*Apothéose*» (1903-904).

42) — *Esterno ricostruito*: sul Monte degli ulivi: Gesù sale in cielo, e vi appare attorniato dalla corte celeste, dinanzi agli Apostoli adoranti.

L'importanza del film va messa anzitutto in relazione all'epoca in cui i vari episodi vennero realizzati, alcuni dei quali specialmente presentano aspetti tecnici e soluzioni artistiche tali da porre il film fra i primitivi più significanti, sia come documentazione della fase artigianale del cinematografo, sia e soprattutto come testimonianza riguardo all'evoluzione del linguaggio e al progresso della tecnica. Alla diffusione dell'edizione completa del film può ricollegarsi d'altra parte l'evo-

luzione dello spettacolo cinematografico: non per nulla Adolph Zukor (5) parla della *Passion* come del «primo grande film» di cui egli si ricordi, giunto puntualmente a salvare le sorti del mercato cinematografico nel momento in cui il pubblico cominciava a stancarsi dei film di breve metraggio, diffusi «a puntate» (non bisogna però dimenticare che la stessa *Passion* della Pathé venne realizzata e diffusa col medesimo sistema, e che solo il prestigio dell'argomento poté dare una certa unità alla lunga teoria di «tableaux» concepiti separatamente). Prescindendo da tali riflessi marginali è tuttavia innegabile l'influenza diretta esercitata dal film sulla produzione americana, prima ancora del «Film d'Art» e del film storico italiano, sui quali d'altra parte dovette influire non poco.

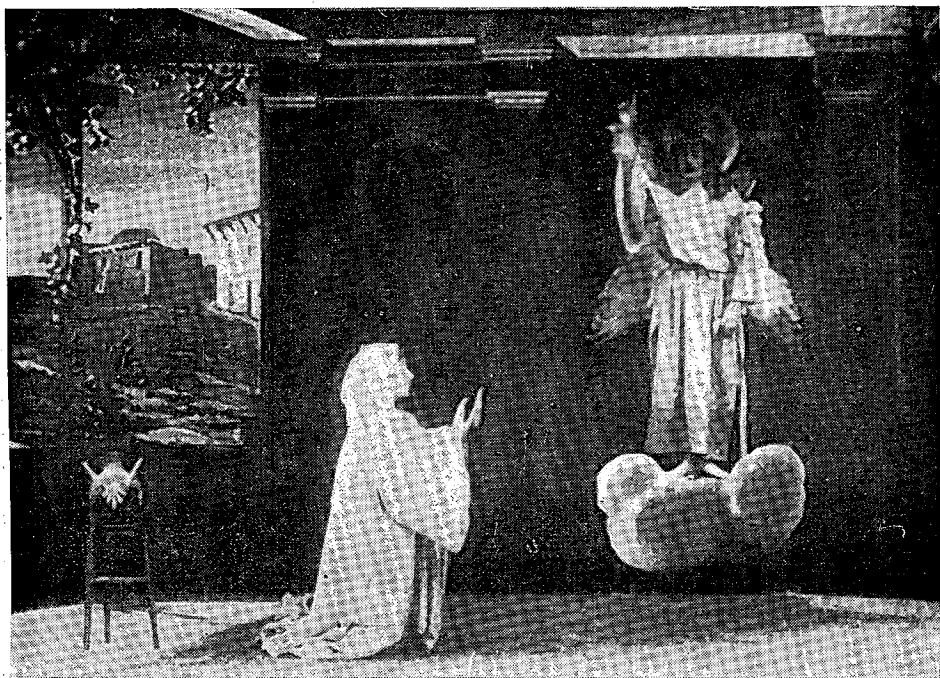
La *Passion* potrebbe comunque essere considerata una specie di sintesi dei più interessanti risultati del primo decennio di storia del cinema e quasi una antologia delle primordiali possibilità del mezzo cinematografico e delle fondamentali «scoperte» dei primitivi. Le riprese in campo totale degli interni, coi personaggi in figura intera o ancor più distanti dalla macchina da presa, appaiono ad esempio intimamente legate agli effetti scenografici e del costume: certe soluzioni della scenografia, ancora costituita da fondali dipinti di tipo teatrale, ma già intelligentemente distribuita su piani diversi, provocano infatti talvolta un indovinato movimento in profondità delle figure umane, ai cui costumi sono intanto affidati gli effetti cromatici del quadro, spesso in funzione drammatica.

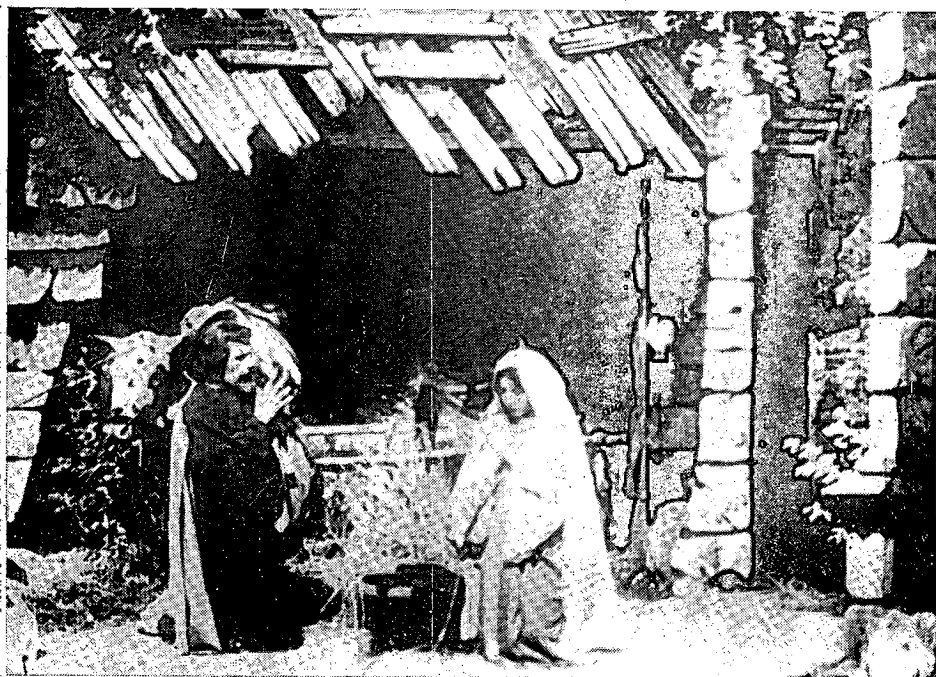
Uno degli aspetti forse più interessanti per noi, consiste proprio nell'uso consapevole della profondità del campo. Si guardi ad esempio il passaggio della carovana dei Re Magi, snodantesi in una serie di piani, dal campo lungo fin quasi a quello che oggi chiameremmo un piano americano; o l'arrivo dei Re Magi alla capanna, disposto su due piani diversi: nel fondo la carovana che attraversa il campo e sul margine destro le figure dei primi arrivati in figura intera; l'irrompere di Gesù dal fondo del tempio, nella scena della cacciata dei mercanti; o la scena di Pietro che rinnega Gesù col passaggio contemporaneo di questi nello sfondo; e finalmente l'inizio della «Via Crucis», col graduale precisarsi dei volti di Gesù e della folla, prima che escano di campo.

Un peso relativo hanno invece i due spaesatissimi piani ravvicinati, anzi per essere esatti le due «mezze figure» (certo fra le ultime scene girate), l'«Ecce Homo» e la «Veronica», concessioni spettacolari prive di qualsiasi intento espressivo; mentre di grande interesse appaiono alcune panoramiche, per lo più di accompagnamento: quella che segue la Sacra Famiglia dall'esterno all'interno (n. 14), quella sul movimento di Gesù fra gli storpi, prima del miracolo della figlia di Jairo (n. 20), o quella che accompagna Gesù nell'orto per poi seguirlo dopo l'arresto (n. 28). Di tutte però la più «rivoluzionaria» è senza dubbio la panoramica con cui viene «narrata» la visita dei Re Magi alla capanna (n. 5): dall'interno (scena della Natività) si passa inaspettatamente all'esterno, per cogliere l'arrivo della carovana, quindi si torna alla capanna, ma non per seguire il movimento delle figure (che rientreranno in campo poco dopo, quando il quadro sarà di nuovo sulla capanna), ma si direbbe solo il loro sguardo. «Oggettivo» quindi nella prima parte e direi «soggettivo» nella seconda, in entrambi i momenti comunque funzionale, seppur per ragioni opposte, questo movimento di macchina, eseguito anche con una certa disinvoltura, è forse il dettaglio tecnico più stupefacente di tutto il film.

Appropriato, come si è già detto, è quasi sempre l'uso del costume non solo in funzione decorativa ma anche in funzione drammatica: si pensi soprattutto al manto nero di Giuda durante la Cena, o anche al variegato insieme di abiti che serve di introduzione, di commento o semplicemente di sfondo a scene complesse come la Flagellazione, la presentazione al popolo o la Via Crucis.

Dal punto di vista strettamente tecnico è ovvio che la parte più «avanzata» del film per l'epoca in cui venne prodotto, consistesse nella più o meno accurata esecuzione dei cosiddetti «trucchi»: tuttavia le frequenti «apparizioni» e «sparizioni», cui il pubblico del resto cominciava ad abituarsi, per l'uso che Méliès e

(5) Cfr. il brano dei ricordi di Adolph Zukor, riportato da Georges Sadoul, *op. cit.*

L'Annonciation (1902)

L'étoile mysterieuse (1904)

L'adoration des Mages (1902)

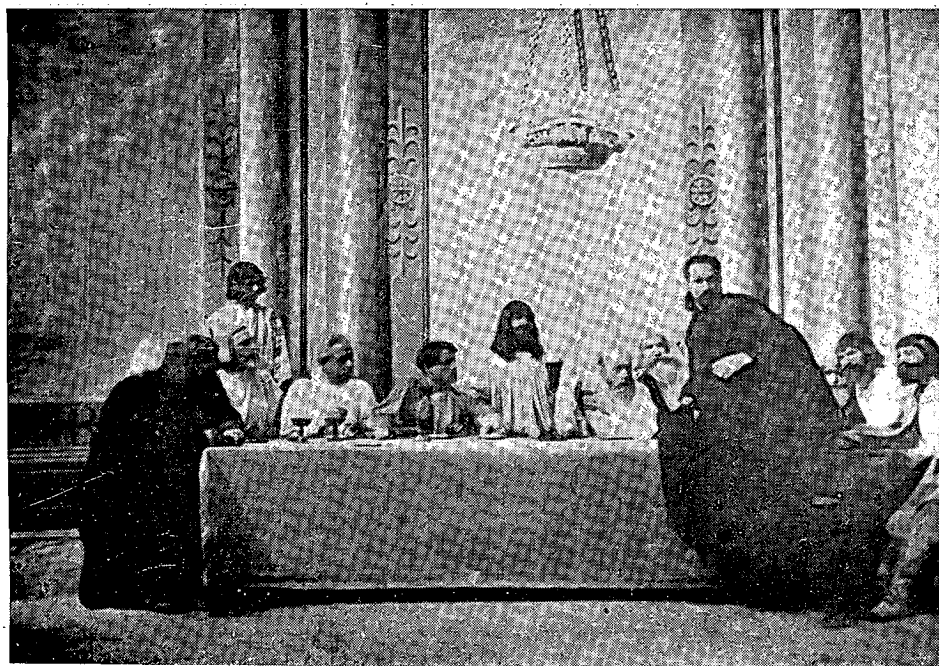
L'adoration des Mages (1902)

[La strage degli innocenti]

L'enfance de Jésus (1905)

[La figlia di Jairo]

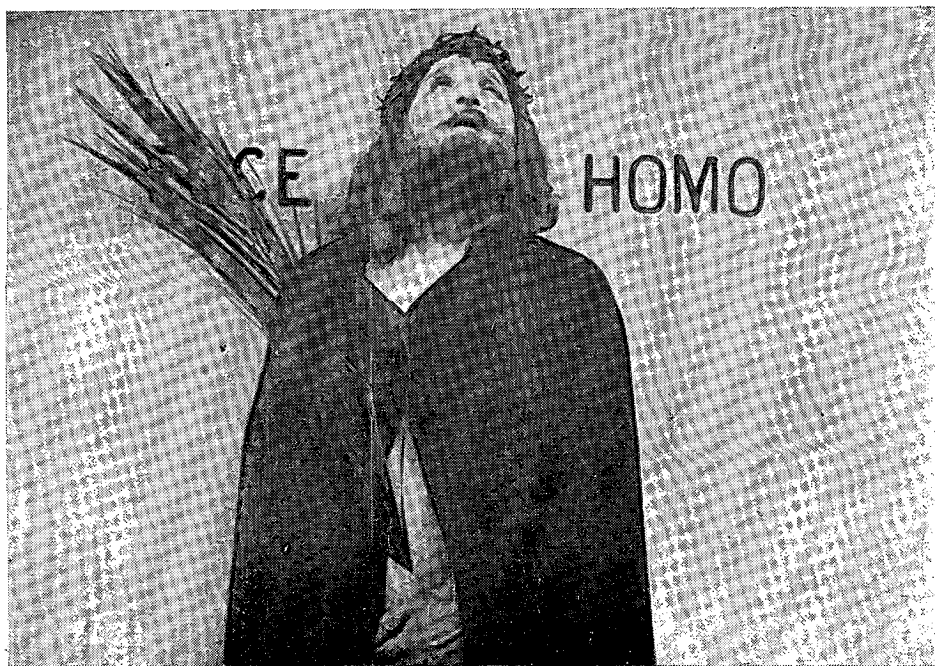
Jésus marchant sur le eaux (1904-5).

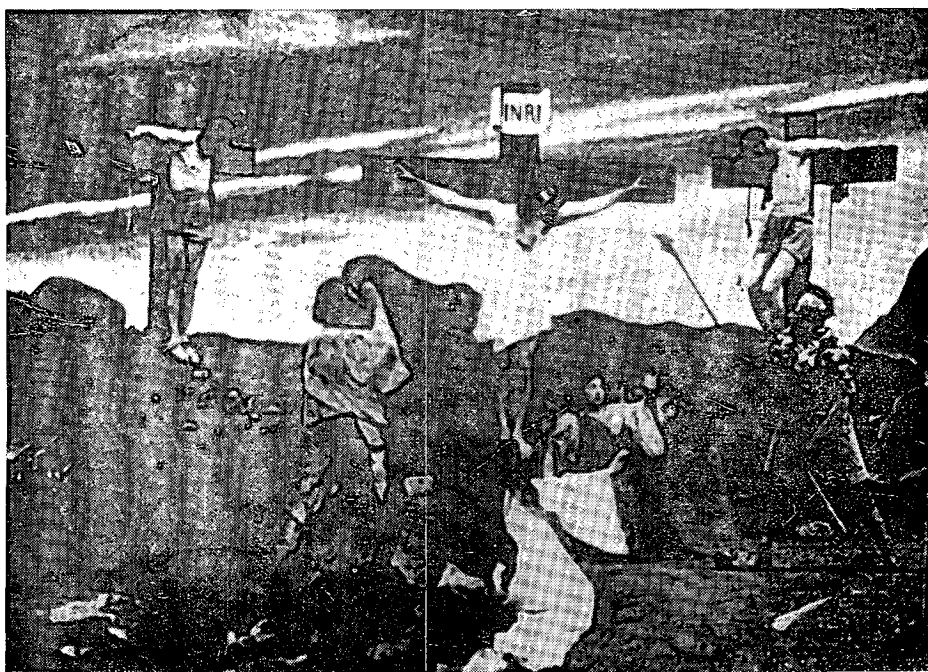
Les vendeurs du temple (1902)

La Cène (1902)

[Pietro rinnega Gesù]

~~[Pietro rinnega Gesù]~~

La flagellation (1902)

Jésus presenté au peuple (1903-4)

[Ecce Homo]

[La Veronica]

La mort du Christ (1902)

i suoi imitatori ne andavano facendo, non sembrano qui introdotte col solo intento di meravigliare a tutti i costi. In ogni modo è assai indicativo che quasi vent'anni dopo, dalle pagine di una rivista aggiornata come « Cinémagazine », si citasse la *Passion* della Pathé come un « classico » nel campo delle trovate tecniche e in particolare dei trucchi e delle sovrimpressioni (6): la meravigliata descrizione del procedimento con cui era stata realizzata (in modo che oggi non può non apparire ingegnoso, anche se maldestro) la scena del Cristo che cammina sulle acque, mediante una semplice sovrimpressione, dimostra quanto precorritrice fosse stata la tecnica degli autori della *Passion*, ancora citati ad esempio nel 1922, e sta ad indicare in maniera inequivocabile la validità del prestigio di un'opera, per anni considerata insuperabile.

A parte comunque queste considerazioni che possono aiutarci soltanto a collocare al suo giusto posto nella storia del cinema un film coma *La Vie et la Passion de Jésus Christ*, sarebbe forse imprudente lasciarsi facilmente sedurre dall'innegabile incanto che si sprigiona da tali semplici figurazioni, la cui stilizzata tranquillità conserva a tratti lo splendore caratteristico dei primitivi; e addirittura temerario accanirsi a sopravvalutarne non tanto i meriti (che sono indiscutibili), quanto le recondite intenzioni, di cui i primi a stupirsi sarebbero forse, e a ragione, gli stessi autori del film.

Fausto Montesanti

(6) Z. Rollini: « *Dans le champ de l'opérateur (ou les trucs dévoilés): De la surimpression* », in « Cinémagazine », n. 1, IIe Année, Paris, 6 Janvier 1922. Di tale articolo, che prende le mosse da alcune considerazioni su *La charrette Fantôme* di Sjöström, crediamo curioso riprodurre il brano in cui si parla della *Passion* della Pathé: « ... *Vers* 1898, *à l'aurore du cinéma, tandis que d'autres se cantonnaient dans la reproduction des scènes ordinaires, M. Géo Méliès fut le premier à appliquer cette invention* (la sovrimpressione) *à la réalisation de ses merveilleuses fantaisies*: Le Voyage dans la Lune, Le Réveil de Noël, Le Manoir du Diable *obtinrent à cette époque un véritable succès. D'ailleurs il fit école, car en* 1903 (e non nel 1904-905, come riferisce il Sadoul) *quand il fallut porter à l'écran* La Passion, *film classique demandé et redemandé, une difficulté se présentait. C'était le tableau représentant Jésus marchant sur les eaux. La difficulté fut tournée (sans jeu de mots) par celui qui est actuellement le doyen des opérateurs de cinéma. J'ai nommé Pierre Caussade. Il fit ce qu'on appelle une double impression, au moyen de la tireuse. Dans cet appareil professionel, à tirer les positifs, le mécanisme d'entraînement est analogue à celui des appareils de prise de vue. L'obturateur est réglable et le cadrage se fait par l'intermédiaire d'une bielle. Le tirage du positif se fait à l'aide d'une lampe Nernst dont la position, par rapport au film, est réglée par un bouton extérieur. Il commença par faire une impression du personnage sur fond blanc, de manière à ce qu'au négatif, le personnage incarnant le Christ soit isolé, c'est-à-dire entièrement entouré de noir, ceci afin qu'à l'impression positive, le personnage seul soit reproduit, ce qui permettait de surimpressioner à nouveau la mer, afin de donner l'illusion complète de la scène qu'il s'agissait de reproduire. C'est donc une double impression (c'est-à-dire l'impression successive au moyen de la tireuse, de deux négatifs sur la même pellicule positive) qui nous procure la vision, aussi réelle que possible, de Jésus marchant sur les eaux* ». Da notare che l'autore non cita, fra i film di Georges (anzi « M. Géo » Méliès, *Le Christ marchant sur les eaux*, che pure è del 1898, evidentemente perché la stessa scena venne dal Méliès realizzata, anziché con la sovrimpressione, da lui usata in altre occasioni, con un procedimento diverso (di cui parla anche il Sadoul, *op. cit.*, a pag. 63).

I film

Viva Zapata

Produzione: Darryl F. Zanuck - *regia*: Elia Kazan - *sceneggiatura*: John Steinbeck - *fotografia*: Joe Mac-Donall - *scenografia*: Lyle Wheeler e Leland Fuller - *musica*: Alex North - *direzione musicale*: Alfred Newman - *orchestrazione* Maurice de Pack - *arredamento*: Thomas Little e Claude Carpenter - *costumi*: Le Maire - *trucco*: Ben Nye - *effetti suono*: W. D. Flick e Roger Heman - *interpreti*: Marlon Brando (Zapata), Jean Peters (Josefa); Anthony Quinn (Eugenio), Joseph Wiseman (Fernando), Arnold Moss (Don Nacio), Alan Reed (Pancho Villa), Margo (Soldadera), Harold Gordon (Madero), Lou Gilbert (Pablo).

Fra gli autori piú significativi del cinema americano, un posto di indubbio rilievo spetta a Elia Kazan, la cui attività, nella multiformità dei suoi interessi e nelle diverse ricerche stilistiche, testimonia costantemente se non una assoluta compiutezza del mondo dell'autore, il suo impegno al conseguimento di opere di indubbia dignità. La ricca esperienza culturale di Kazan posta al servizio di tale impegno, la sua lunga pratica di teatro e la conseguente perizia nella direzione degli attori hanno indubbiamente esercitato una notevole influenza sulla dignità stilistica dei suoi film e sull'equilibrio del loro gusto; non potevano però costituire elementi bastanti a conferire ad essi quella piena validità artistica che può nascere soltanto dalla compiuta espressione del mondo poetico dell'autore. Della coerenza e della unitarietà di tale mondo rendono viceversa dubbiosi le discontinuità e le incertezze di molti film di Kazan, difetti presenti anche nei migliori di essi quali *A tree grows in Brooklyn* o *A streetcar named Desire*, e addirittura determinanti nei peggiori, come *Panic in the streets* dai macchinosi sviluppi al servizio di una scoperta retorica o come *Gentlement's agreement* o *Pinky* in cui le intenzioni tematiche finivano col soffocare ogni umanità del mondo rappresentato. Si direbbe che Kazan, conscio delle carenze della propria fantasia e delle incertezze del proprio mondo interiore, sia alla continua ricerca di solidi spunti ispirativi che costituiscano per lui occasioni il piú possibile precise e determinanti. Occasioni i cui valori letterari o il cui preciso contenuto tematico siano materia in un certo senso vincolante nei confronti della libertà fantastica dell'autore: denuncia chiara in sostanza delle deficienze di un mondo interiore da esprimere con assoluta urgenza ed immediatezza. Appare evidente infatti come la creazione dell'atmosfera dimessa e lirica di molti efficaci passaggi di *A tree grows in Brooklyn* nasce proprio dal minor « peso » dell'originale letterario, al contrario di quanto è accaduto per *A streetear named Desire* nei confronti del quale Kazan si è sentito evidentemente piú legato: cioè le rare occasioni in cui l'autore si libera dalla tendenza a rifarsi a modelli da rispettare ossequientemente o a contenuti da esprimere enfaticamente, e in cui si accosta con più calda umanità libera da intellettualismi all'essenza dei personaggi, allora egli perviene alla creazione di un valido clima poetico. Rare occasioni purtroppo, come si è detto, ché la storia delle sue opere lo trova più spesso intento, impacciato e retorico, a dipanare le fila di complicate vicende, non originali nemeno per ambientazione, personaggi e sviluppi (*Boomerang* o *Panic in the streets*), o teso a confezionare con artigianale dignità « pamph-

lets » razziali (*Gentlement's agreement* o *Pinky*), o a riesplorare con abile mestiere e con consumata perizia nella direzione degli attori ma senza alcun autentico apporto creativo l'atmosfera letteraria di opere di autori contemporanei americani (*A tree grows in Brooklyn* e *A streetear named Desire*). Il motivo di maggiore interesse dei suoi film va pertanto ricercato nella descrizione attenta e suggestiva di un'America minore, borghese o operaia, che da sfondo al dramma dei personaggi assurge spesso, a valore di atmosfera emotiva; e se non sempre la necessaria fermezza stilistica e la necessaria fertilità inventiva riescono a conferire ad essa valori poetici, come accade ad esempio nelle migliori opere di Huston, pure i film in cui tale descrizione ambientale è raggiunta si inseriscono con efficacia e dignità nel panorama del realismo del piú recente cinema americano. Non è da stupirsi quindi che anche per questo *Viva Zapata*, Kazan abbia sentito l'esigenza di valersi di uno sceneggiatore del nome di Steinbeck, un autore cioè « sufficiente » a suo giudizio a garantire la coerenza della struttura narrativa e della psicologia dei personaggi. Ed infatti il riferire, come è stato fatto, il clima di questo film a *Viva Villa* di Conway significa appagarsi degli aspetti esteriori di un'opera senza porre mente al suo autentico clima emotivo e al suo significato: l'epico incalzare di avvenimenti ritmati sulla cadenza di un film di avventure, propria del film di Conway, è infatti un motivo sostanzialmente marginale e di fondo nell'opera di Kazan: se identico è il pretesto narrativo della rivoluzione messicana, diverso è il valore ad esso attribuito dai due autori e ben maggiore è l'impegno posto da Kazan per esaminare tale avvenimento nei suoi dolorosi riflessi umani. Ed è proprio l'impegno posto dall'autore nell'evocazione di una fremente atmosfera in funzione della drammatica descrizione, ricca di contrasti e di motivi dolorosi, del personagio centrale, che rende a nostro parere *Viva Zapata* il miglior film realizzato da Kazan.

Un film che, nonostante gli evidenti errori di un certo letterarismo e soprattutto di una mancanza in molti tratti di ritmo per un deficiente equilibrio tra i vari episodi, mostra una indubbia forza di suggestione emotiva, una forza, e ciò è particolarmente importante, nascente dalla sentita partecipazione dell'autore e non da facili motivi esteriori. Vi sono momenti del film di tale intensità drammatica e di tale immediatezza espressiva, come la sequenza della liberazione di Zapata da parte dei compagni, quella dell'assassinio di Madero e quella dell'assassinio di Zapata, da meritare di essere considerati brani da antologia tanto puntuale è l'incontro tra fantasia creativa e mezzi espressivi: cosí nella sequenza della liberazione di Zapata il progressivo incalzare delle schiere dei suoi amici che aggirano la polizia è segnato da un ritmo acutamente studiato in cui la lunghezza delle inquadrature è determinata in funzione dei movimenti della camera e della distanza dei piani di ripresa e in cui il contrasto degli abiti bianchi dei compagni con le uniformi dei soldati e il paesaggio assume un significato addirittura simbolico; cosí nella sequenza della fucilazione di Madero, che giunge improvvisa e drammatica nella costruzione strutturale del film, assumono precisa funzione espressiva l'impiego delle tonalità nebbiose della fotografia, della illuminazione fioca e diffusa, dei piani di ripresa sempre più vicini in un ritmo tesissimo di montaggio, dell'angolazione in rigorosa funzionalità con l'evidenza dell'immagine, dell'elemento sonoro costituito dal grido lacerante delle sirene che inserisce nella drammaticità visiva del montaggio un frenetico contrappunto auditivo; cosí nella stupenda sequenza finale della morte di Zapata, ritmata su una cadenza drammatica accesa e fremente, il clima di incombente tragicità nasce da esigenze espressive dell'autore in cui una lucida consapevolezza raggiunge un perfetto equilibrio con un lirico abbandono: la sospesa e allusiva atmosfera di disincantata staticità che accompagna l'entrata di Zapa- della fotografia, dalla accecante evidenza della luce, dalla nudità del contorno scenografico, dalla staticità degli elementi figurativi, dal ritmo lento del montaggio, è bruscamente infranta dalla inquadratura breve e movimentata dell'impennarsi del cavallo che preannuncia il concludersi della tragedia, un concludersi in cui l'elevarsi improvviso della camera assume addirittura la si-

gnificazione simbolica di esaltazione della morte di un eroe.

E l'urto di tale inquadratura in campolungo con quella in piano ravvicinato del corpo di Zapata ancora sussultante offre motivo di splendido contrasto. In questi brani Kazan dimostra di essersi alfine liberato dalle pastoie di una certa teatralità di linguaggio, intesa come deficienza di ritmo, e dalla incapacità di conferire ai contenuti tematici delle sue opere una intensa emotività espressiva: il suo stile raggiunge infatti una sobrietà essenziale senza nulla perdere di quella evidenza figurativa, di alto valore pittorico, che è peraltro in tutte le inquadrature di *Viva Zapata* un elemento di particolare interesse. A questo riguardo, a riprova di come la perfezione di impiego dei mezzi tecnici sia sempre superata dalla autenticità della fantasia poetica, è da notare la qualità scadente in senso tecnico della fotografia, dura, granulosa e sfocata: ma tale granulosità e imprecisione di fuoco e tale durezza di contrasti tra bianchi e neri si risolvono in elementi positivi in senso estetico in quanto contribuiscono a creare l'atmosfera disfatta e bruciata dell'ambiente, la desolata stanchezza del paesaggio e la sensazione di solitudine dei personaggi. E quel che è piú significativo è che tali deficienze tecniche non risultano affatto fattori negativi nei confronti della compiutezza figurativa dell'inquadratura, ma al contrario donano ad essa un risalto aspro e doloroso, ricco di tormentata significazione, che nasce anche dalla disposizione sempre felicemente intuita dei vari elementi nel quadro e dal felice rapporto fra i personaggi e l'ambiente. Il fatto che il gusto figurativo del film non si isterilisca nella calligrafia evita ad esso il grave pericoloso del decadente formalismo a cui Kazan in altre occasioni aveva soggiaciuto, contribuendo a creare talvolta una stretta funzionalità con il montaggio, spesso efficace ed aderente allo spirito della narrazione. Peccato che tali pregi di non indifferente peso siano gravemente inficiati dalle discontinuità e dagli squilibri della costruzione complessiva dell'opera: la quale, impostata come si è detto essenzialmente sullo studio del personaggio centrale e sul conflitto drammatico determinato in lui dal contrasto fra la sua natura elementare e rozza e i compiti cui lo conducono le sue epiche imprese, perde via via di mordente per inseguire, con molto minore efficacia drammatica, altri motivi tematici. Le sequenze iniziali mostrano un ritmo piuttosto faticoso, ma appena si inizia la descrizione, sia pure indiretta e coperta, della guerra, il film assume un respiro ampio e sentito e i personaggi una vasta risonanza umana. Le inquadrature dell'assalto e dell'incendio dei treni, dagli effetti notturni di straordinaria suggestione, e le inquadrature del funerale dei caduti in guerra, con lo sfondo aspro di un paesaggio bruciato ove si stagliano dolorosamente le figure dei personaggi, mostrano nell'autore pregevoli qualità stilistiche. Meno felici la sequenza del fidanzamento di Zapata, di un tono letterario esteriore e in cui l'analisi del personaggio non si approfondisce, mentre superficiale rimane la descrizione della figura della moglie. Kazan già in altre occasioni cosí attento nelle descrizioni psicologiche, è apparso questa volta stranamente impacciato: anche la sequenza della notte di nozze, di vivo gusto pittorico, in cui dovrebbe affermarsi il motivo essenziale di conflitto del personaggio centrale, è condotta fiaccamente, senza emotività e con scarso ritmo. E proprio da tale punto il film comincia ad accusare nella sua costruzione sempre piú aperte incertezze, nascenti dal progressivo disperdersi dell'interesse dell'autore per il personaggio centrale per inseguire con scarso equilibrio motivi di tutt'altra natura, quali la requisitoria contro la guerra, le descrizioni di carattere sociale, ecc. Si che la narrazione sembra subire di improvviso un brusco arresto per riprendere poi faticosamente in un avvilupparsi di temi da cui Kazan non riesce a districarsi: il ritmo del racconto diviene affannoso e incerto, i suoi sviluppi macchinosi e voluti, soprattutto ogni calore umano è soffocato da un contenutismo incombente che per affermare certi temi scade continuamente in un irritante simbolismo. Letterario e privo di calore umano risulta infatti il personaggio del demoniaco politicante, retoriche e convenzionali le figure del capo idealista e dei subdoli generali, incerti gli sviluppi narrativi specie nella descrizione della guerriglia, voluti e re-

torici taluni brani, come quello della uccisione del fratello o della uccisione dell'amico, e sempre piú orientati verso un'impostazione letteraria che ha la sua piú chiara denuncia nel simbolismo dello scorrere perpetuo dell'acqua sul corpo esanime di Zapata e in quello ancor piú scoperto del leggendario cavallo bianco sulla montagna che incarna l'aspirazione alla libertà di un popolo. Nonostante tali difetti la figura di Zapata viene fuori nel complesso con bella evidenza: se piuttosto esteriori e facili sono alcuni personagi di contorno non per questo la sua vicenda risulta priva dei necessari contrasti e segue una coerente curva di efficace intensità drammatica che si dissolve soltanto nel finale in cui il letterarismo di cui si è detto non ne annulla peraltro la potente emozione. Merito anche della figura dell'interprete Marlon Brando al quale ci sembra che piú che riconoscere autonoma abilità recitativa sia da attribuirsi il merito di un fisico di grandi possibilità nelle mani di un autore abile e di gusto come Kazan: e proprio in questa sua assoluta dipendenza dall'autore è da individuarsi il motivo della coerenza del personaggio con i significati dell'opera. Altrettanto non può dirsi nei confronti dell'apporto nel film da parte di Steimbeck alla cui personalità, se è legittimo ricondurne il merito, specie nella parte iniziale, della visiva immediatezza di certe suggestioni nascenti dalla sua aspra natura, sono però probabilmente da imputare quel tono letterario ed enfatico che spesso l'opera assume e lo scoperto prevalere di certe intenzioni tematiche: difetti la cui responsabilità artistica deve comunque ovviamente sempre farsi risalire a Kazan il quale, proprio in questo soggiacere a suggestioni estranee al suo mondo, denuncia le lacune e le deficienze della propria fantasia poetica.

Nino Ghelli

Moglie per una notte

Produzione: Rizzoli - Amato, 1952 - *regìa*: Mario Camerini - *soggetto dalla commedia* di Anna Bonacci - *fotografia*: Aldo Giordani - *attori*: Gino Cervi, Gina Lollobrigida, Nadia Gray, Paolo Stoppa, Armando Francioli.

Se si esclude *Rotaie*, è difficile trovare nella produzione cameriniana una forte volontà etica. E neanche una naturale vocazione a « far dramma ». I grandi esteti del cinema hanno insegnato che una pistola inquadrata nella prima parte di un film deve per forza di cose, o meglio per forza di logica spettacolare, esplodere almeno un colpo nel secondo tempo. Un colpo mortale. In quest'ultimo film di Camerini spunta ad un certo momento, al posto della pistola, una boccettina di veleno ma si capisce subito, viceversa, che quel veleno non verrà mai bevuto. Ed anche ciò è nella logica del film che si denuncia immediatamente per un « *divertissement* ». Peccato che vi manchi poi quella gustosa vena fra l'ironica e gioconda che fece la fortuna autentica — anche fra il pubblico piú smaliziato — di tanti altri suoi film, in cui i personaggi divenivano veramente tali non tanto per una loro profonda carica di umanità ma per la finezza con cui rappresentavano una posizione or ironica or polemica verso un tempo ed una società, il tutto chiuso in un garbato sentimentalismo ch'era innanzitutto pudore. Insomma, sotto ogni aspetto una lieve fatica, quest'ultima di Camerini. Gli è capitato fra le mani, con l'obbligo di farne un film, un lavoro in 3 atti di Anna Bonacci, « L'ora della fantasia », che rimane sospeso sino all'ultimo fra la commedia e la farsa, o meglio la *pochade*. Si tratta di una storia bonariamente licenziosa che narra sullo sfondo di un aggiuntivo ma non necessitante decoro ottocentesco, le malcontenute smanie di un maturo donnaiolo, il conte d'Origo, Ministro del Granducato di Parma (Gino Cervi) per due eccellenti esemplari dell'eterno femminino (Gina Lollobrigida e Nadia Gray), nonchè le smanie per il successo alla ribalta ed alla gloria di un giovane maestro di musica (Armando Francioli), ben coadiuvato dalle due summenzionate interpreti, rispettivamente nei panni della di lui moglie e di una avveduta e disinteressata donna di mondo. Della vera e propria *pochade* sono il gusto per i sapidi *qui pro quo* e l'importanza dell'alcova nell'intreccio; ma poi, qua e là, si tenta di approfondire il gioco immettendo cariche di sentimento a piú di un personaggio, ed ecco allora che l'allegro meccanismo perde in speditezza ed in omogeneità; questo squilibrio, già palese nella commedia d'origine, risulterà ancor più nell'edizio-

ne filmica, poichè Camerini — solitamente cosí abile nella scelta e nella concertazione stilistica fra gli attori — questa volta è incappàto in un *cast* che ancor più accentua il divario fra le due tendenze dell'opera originale e di ciò poco si cura. Da una parte vi sono infatti Gino Cervi, Paolo Stoppa e Paolo Panelli, cioè tre attori insitamente teatrali e pertanto subito disposti ad entrare all'occorrenza, come qui fanno, nella convenzione scenica sino a rendere tanto piú accettabili i loro personaggi, per palese ma virtuoso artificio, quanto più sono falsi; dall'altra parte vi sono invece la Lollobrigida, Nadia Gray e Francioli, tre interpreti sul piano meramente recitativo assai meno smaliziati e che, portati a risolvere le loro parti su un piano piú usuale, reale, meno ariosamente decampato sull'artificio, rimangono infine allo *scoperto;* personaggi mai credibilmente veri, mai accettabilmente falsi. Faticosa, fuori di ogni raggiunta compromissione con lo spirito della commedia, ci sembra sopratutto la recitazione del Francioli, per cui è appunto facile concludere che mai in passato Camerini s'era mostrato cosí poco diligente nel *lavoro* sugli attori e dunque tanto scarso d'impegno. Ciò che ci esime senz'altro dal dare a *Moglie per una notte* un'importanza che dichiaratamente non ha. Poco male, del resto. In un periodo di superproduzione come l'attuale, è lecito forse, ai registi che vanno per la maggiore e sono i più richiesti, abbandonarsi a volte ad uno spedito mestiere e nulla piú, il che equivale ad una mezza vacanza. Si, non v'è dubbio: il regista ben altrimenti attento e sciolto e incisivo di tanti altri film volti a ritrarre tipi e limiti di un mondo spiccatamente borghese è qui in vacanza, poiché ha a che fare con un meccanismo fine a se stesso a cui quietamente si consegna. Certo, anche con un film cosí poco impegnativo, sbizzarrirsi un poco piú con la macchina sarebbe stato facile e divertente: si pensi, ad esempio, alla dinamica che in certe commedie filmiche di Lubitsch assumono *le porte,* come rigerminazione cinematografica delle « entrate » ed « uscite » nello spettacolo teatrale. Per il Camerini di *Moglie per una notte* la varietà e la complessità dell'intreccio non costituiscono invece un incentivo sufficiente. Vi sono, in tutto il film, soltanto due o tre pezzi riconoscibilmente cinematografici e risultano perdipiú inseriti nella all'economia del racconto, sono ancora permesse; si veda a questo proposito la sequenza iniziale, tanto... cinematografica quanto ovvia. Per il resto gli interpreti recitano, nei due stili differenti di cui si è detto, in pochi ambienti con molte parole; e lo stacco puro e semplice — che è tuttavia il mezzo piú genuino per far del cinema autentico — è qui ridotto ad un'elementare necessità di progressione vicenduale, avulsa da ogni piú rigorosa esigenza di montaggio.

Ma su una commedia filmata che il regista per primo ha l'onestà e la scarsa pretesa di spacciare come tale, è forse il caso di infierire?

No davvero.

Gian Francesco Luzi

Operazione Cicero *(Five fingers)*

Regía: Joseph L. Mankiewicz - *produzione*: Otto Lang - *sceneggiatura*: Michael Wilson - *tratto dal romanzo di* L. C. Moyzisch - *fotografia*: Norbert Brodine - *scenografia*: Lyle Wheeler et George Davis - *Arredamento*: Walter M. Scott e Thomas Little - *Montaggio*: James B. Clark - *Costumi*: Charles Le Maire - *truccatore*: Ben Nye - *effetti fotografici speciali*: Fred Sersen - *suono*: Roger Heman e W. D. Flick - *interpreti*: James Mason (Cicero), Danielle Darrieux (Anna), Michael Rennie (George Travers), Walter Pidgeon (Sir Frederic), Oscar Karlweis (Moyzisch), Herbert Berghof (Col. von Richter), John Wengraf, (Von Papen), A. Ben Astar (Siebert), Roger Plowden (MacFadden), Michael Pate (Morrison). Ivan Triesault (Steuben).

Delle qualità poetiche di Manckiewitz abbiamo sempre dubitato ad onta degli elogi e dei premi e del successo delle sue opere: e sempre le abbiamo valutate ad un livello di decoroso mestiere che, a tratti, in dipendenza del sorvegliato e attento gusto dell'autore e della sua capacità di sottili indagini psicologiche offrenti l'occasione di acute caratterizzazioni, riesce a paludarsi in una piú profonda intensità drammatica senza assumere però universale significazione lirica.. Ad un attento esame i suoi film fini-

prima parte, quando cioè le variazioni facoltative, non stettamente necessarie scono sempre col rilevare la formula che costituisce il segreto delle loro attrattive; formula che, in quanto tale, non può essere inficiata nella sua stessa essenza da effetti rigidamente calcolati la cui esigenza è da riscontrarsi fuori dalle istanze dell'animo dell'autore, da effetti tendenti cioè a suscitare determinate reazioni plateali. Naturalmente il mestiere di Manckiewitz è troppo accorto e avveduto perché le formule da esso nascenti mostrino in modo evidente i loro intenti sostanzialmente commerciali: volta a volta tali intenti risultano infatti abilmente mascherati da una attenta descrizione ambientale che ne attenua i lati troppo vistosamente melodrammatici, come in *The house of Strangers*, o dall'agitarsi di un problema sociale che valga a giustificare almeno apparentemente le facili commozioni della vicenda, come in *No way out*, o da analisi introspettive eminentemente letterarie che conferiscono all'opera una esteriore profondità, come in *All about Eve*, o da un umorismo sorvegliato ma facile che giustifica la sostanziale vanità e fragilità dei motivi centrali, come in *The late George Apley*. Sempre, comunque, è riscontrabile un'intelligenza pronta e vivace nello sfruttare, anche per via indiretta e coperta le possibilità emotive della vicenda e dei personaggi, e sempre una sostanziale rigidità dell'autore nei loro confronti, una sua impossibilità di investirli di significazioni trascendenti, una sua incapacità di accenderli di lirico trasporto. Di tale freddezza e intellettualismo della personalità di Manckiewitz, e quindi della mancanza in lui di valide qualità poetiche, una conferma potrebbe rinvenirsi nelle deficienze e nelle incertezze del suo stile, a tratti lucido e serrato, come in buona parte di *The house of Strangers* che resta a nostro parere il suo film migliore, e piú spesso lento e impacciato, pronto ad ogni passo a rifarsi a soluzioni anonime di carattere letterario che rivelano la incapacità dell'Autore a investire la sua correttezza grammaticale del valore di sintesi poetica e dell'insostituibile personalità di un preciso stile. Di tutto ciò questo troppo famoso *Operazione Cicero* rappresenta una conferma quanto mai evidente, dovendosi i suoi motivi di interesse spettacolare ricercare nella « verità storica » della vicenda e del personaggio centrale, elementi di nessun valore sul piano artistico, e nelle facili suggestioni proprie dei piú logori film di spionaggio controspionaggio e anticontrospionaggio. Diremmo anzi che Manckiewitz ha perso una bella occasione per una di quelle sottili indagini psicologiche a lui care nei confronti di quel personaggio centrale, il cui motivo dominante di carattere avrebbe dovuto essere la spasmodica avidità di un denaro che gli permettesse di vivere un'esistenza negatagli dalla sua educazione e dai suoi natali. Viceversa, rinunciando ad ogni approfondita analisi interiore, Manckiewitz ha preferito costruire una figura di sicuro successo spettacolare, una sorta di Primula Rossa « up to date » che, in quanto cameriere di un ambasciatore inglese, si esprime in un linguaggio alla Jeeves di Whodehouse, eccettuati i momenti in cui rinuncia a benevolmente divulgare alcuni essenziali concetti sulla natura umana, sulla vita e sulla morte in termini da eroe di romanzi di appendice. La sua vicenda di conseguenza non tende affatto a permettere una approfondita indagine dei sentimenti del personaggio e dei suoi conflitti interiori che sono schematicamente indicati una volta per tutte senza alcuna problematica e senza alcuna autentica umanità. Inoltre la tanto lodata interpretazione di Mason offre una opportuna e interessante conferma della esattezza delle ormai decrepite affermazioni di carattere sperimentale di Pudovchin-Kuleshov: nel senso che le suggestioni emozionali, tutte peraltro di carattere superficiale ed epidemico come si è detto, nascenti dal personaggio da Mason interpretato sono da attribuirsi essenzialmente alla natura dell'azione e al clima della vicenda, anziché alle qualità recitative dell'interprete. Al quale, con un errore psicologico molto comune nella critica filmica che tende a identificare la sorgente di certi effetti emozionali in elementi sostanzialmente estranei ad essi, si è voluto ad ogni costo conferire una autonoma intensità espressiva ed una coerenza di costruzione che, ammesso che esistano, sono invece il risultato delle suggestioni dovute in minima parte agli abiti che indossa e alle battute di dialogo e in massima parte al processo di integrazione psicologica na-

scente nello spettatore per effetto del montaggio. A quel processo cioè per il quale lo spettatore è istintivamente portato a conferire un'espressione di paura, di amore, di gioia e cosí via, al viso inespressivo di un interprete che appare in un'inquadratura che ne segue o ne precede, secondo i casi, un'altra in cui siano fili elementi idonei a suggerire alla mente e all'animo del soggetto ricevente i sentimenti suddetti. Con tale affermazione che meriterebbe una piú ampia e documentata conferma, non si tende affatto annullare l'importanza dell'attore nel film, ma soltanto, come è logico, subordinare totalmente la funzione al regista autore che è il solo a poter sfruttare artisticamente, e cioè in senso unitario, le possibilità offerte dalle figure dei vari interpreti in funzione del linguaggio a sua disposizione. Ed infatti se è esatto affermare che la storia del cinema offre un numero notevole di esempi di film d'arte i cui interpreti offrono un saggio di personale abilità recitativa (da considerare sempre dipendente dal mondo poetico dell'autore), molto piú cospicuo è il numero di opere in cui tale abilità recitativa di uno o piú interpreti si risolve in un elemento di squilibrio e di frattura, in una denuncia di assurdo rovesciamento dei consueti termini dei mezzi espressivi del linguaggio: mai sarà infatti abbastanza ripetuto che l'apparenza oggettiva dell'attore interprete nel film come opera ultimata è esclusivamente dipendente dai mezzi di linguaggio a disposizione dell'autore di esso. Tali mezzi Manckiewitz ha in questo film abilmente usato, con la consueta astuzia, per la costruzione di un personaggio, quello di Cicero, che in una apparente sobrietà offre invece le piú scoperte occasioni di successo plateale, in danno naturalmente di un concreto approfondimento umano. Altrettanto del resto potrebbe dirsi anche per gli altri personaggi tutti impostati su logori « clichés » (dalla avventuriera all'ambasciatore al policemen e perfino alle risibili caratterizzazioni dei tedeschi che sarebbe stato molto di piú buon gusto mantenere su un tono piú sobrio e sorvegliato), e inseriti come pedine in una vicenda che ricalca senza eccessiva originalità inventiva i consueti schemi del film di avventure. Tutto ciò deriva, è ovvio, anche dalla palese insufficienza dello stile di Manckiewitz in questa opera, uno stile assai meno preciso e di gusto che non in altre occasioni per quel che concerne i valori figurativi, e assai meno teso ed essenziale per ritmo. Uno stile incerto e affannoso che a rari momenti di tensione alterna pause e stanchezze, che a rari spunti di originalità alterna convenzionalismi e maniera, che a rari accenti di gusto alterna anonimità e sciattezza. Una anonimità di linguaggio che si riflette in modo evidente anche nella mancanza di risalto scenografico e ambientale, nel continuo ricorso a diversivi narrativi e soprattutto a soluzioni dialogiche che tradiscono l'impossibilità in Manckiewitz di visualizzare l'azione con efficacia espressiva. Nella consueta assenza nell'Autore di un preciso e personale mondo poetico, sembre che questa volta egli abbia ancor piú dichiaratamente accettato schemi e convenzioni denunciando i limiti evidenti e la modesta misura della sua personalità.

Nino Ghelli

Fanfan la Tulipe

Produzione: Film Ariane-Amato, 1952 - *regía*: Christian-Jacque - *fotografia*: Christian Matras - *soggetto*: René Wheeler e René Fallet - *sceneggiatura*: Christian Jacque, Henry Jeanson, René Wheeler - *musica*: George Van Parys e Maurice Thiriet - *interpreti*: Gérard Philipe, Gina Lollobrigida, Nerio Bernardi, Noël Roquevert, Olivier Hussenot.

Autore teso nelle migliori occasioni della sua carriera ai preziosismi calligrafici di un decadente formalismo, e nelle peggiori alla ricerca di efficaci pretesti spettacolari, Christian-Jacque non è un autore meritevole di essere ricordato con particolare interesse nella storia del cinema. Nel panorama del cinema francese, illustre per numero di autori importanti e per multiformità di tendenze stilistiche, manca alla personalità di Jacque un valido accento che con la sua originalità e urgenza gli permetta di inserirsi con una qualche autorità in questo panorama. L'esame delle sue opere tradisce infatti la mancanza di un'intima coerenza spirituale dell'autore, l'assenza cioè in lui di motivi che imperiosamente chiedano di espri-

mersi, mentre è invece palese la sua inclinazione ad adagiarsi in climi ed atmosfere proprie di altri autori, mascherandone con l'ausilio di una certa cultura e intelligenza gli aspetti di piú scoperto richiamo: da cui quell'atmosfera di gelido disinteresse emotivo che circola in tutte le sue opere e che riceve la sua aperta denuncia quando l'autore, rinunciando ad inseguire i fantasmi di altri autori, si compiace dell'elzeviro calligrafico fine a se stesso. Questa sua apparente versatilità, chiara denuncia ad un piú approfondito esame dell'assenza di un preciso mondo interiore, è palese nel suo transitare dal pessimismo di maniera di un Carné minore, come ad esempio nell'episodio del pazzo in *Souvenirs perdus,* al brio esteriore e buffonesco di un Clair in decadenza, come nell'episodio del cimitero in *Souvenirs perdus* o in certi passaggi di *Adorables creatures,* al formalismo vuoto di *Carmen* e *Les disparus de St. Agil.* Restano quali elementi ricorrenti in tutte le opere di Jacque una sensualità scoperta e insistente, mai riscattata sul piano artistico, e una palese inclinazione per il melodramma, resa peraltro meno evidente dalle sue notevoli qualità di narratore, spesso garbato e astuto, pronto nell'intuire i desideri del pubblico e nel soddisfarli anche in danno della piú superficiale coerenza. Tali inconsuete qualità di narratore non diremmo siano palesi in *Fantan la Tulipe,* triste esempio, dato il suo successo, di quanto sia ancora lontana la formazione di un diffuso gusto cinematografico: una delle opere di piú scarsa inventiva, di piú incerte intenzioni, di piú fiacco ritmo tra quelle dell'autore. Piú di ogni altra essa infatti pone in evidenza l'incapacità di Jacques di trasferire sul piano lirico i significati satirici che erano evidentemente alla base delle sue intenzioni e hanno finito col rimanere del tutto inespressi. Partito con l'animo di descrivere, con picaresco impeto e con burlesca fantasia, una storia di cappa e spada satiricamente vista e interpretata con deformante ironia, l'autore ha gradatamente perso di vista tale obiettivo, o meglio ha sentito disperdersi tale esigenza, e in una narrazione via via piú affannosa e stanca ha finito col credere egli stesso alla scoperta convenzionalità della storia, alla retorica logora degli interminabili duelli e delle interminabili cavalcate, alla macchiettistica evidenza dei personaggi fatti di un impeto tutto esteriore e di una simpatia fumettistica e vuota di umanità. D'altra parte la cadenza narrativa, spesso impacciata dagli ingorghi di inutili pretesti o attardata in spunti satirici svolti senza il necessario mordente, non è tale da garantire all'opera la svagata spigliatezza della fiaba, cosí come mancano della necessaria levità i personaggi oppressi dalla sensualità sempre presente in Jacque e dalle esigenze acrobatiche del racconto di avventure. Nei confronti del quale, mancando come si è detto la puntuale capacità satirica dell'autore di trasferirne gli elementi in un clima di piú vasto orizzonte da inserire addirittura nella commedia di costume, è da registrare in definitiva una completa vittoria del convenzionalismo piú dichiarato e piú condannabile. Ciò spiega facilmente perché le situazioni narrative e i personaggi non mostrino mai il necessario mordente, perché anche i «gags» piú studiati non riescano a suscitare alcuna emozione, perché tutta l'atmosfera del film sia falsa e gelida. I tentativi dell'autore di rifarsi ad un Clair minore, quello di *Break the news* ad esempio, cadono cosí miseramente nel vuoto e, a prescindere da una innegabile pulizia formale, l'opera finisce con l'apparire vicina, horresco referens, al dilettantismo vacuo di *Napoleone* di Borghesio, addirittura piú gustoso nella sequenza della battaglia. D'altra parte la cura formale, palese nella composizione figurativa dell'inquadratura delle chiaroscurate tonalità fotografiche, nella accorta illuminazione, nella preziosità di certi movimenti della camera, non riesce ad assumere un valore espressivo e a conferire una qualche consistenza a personaggi e situazioni, ma soltanto a dare all'opera un'apparente piacevolezza e fluidità, quest'ultima peraltro notevolmente compromessa dal ritmo incerto del montaggio specie nella seconda parte del film. E della assenza emotiva dell'autore ci sembrano chiaro indice la fredda puntualità scenografica e la vuota preziosità dei costumi culminanti nella sequenza finale in inquadrature che addirittura si ispirano, nel senso piú facilmente esteriore, a Olivier e a Eisenstein. In conclusione quindi le discontinuità stilistiche, numerose e palesi, finiscono con l'invalidare il film anche in senso strettamente for-

male. Né d'altra parte possono riscattare la stanchezza e la facile superficialità di esso, gli esibizionismi acrobatici ed istrioneschi di Gérard Philipe, costretto ad un « tour de force » frenetico, e il tono forzatamente caricaturale cui è improntata la recitazione di tutti gli interpreti di contorno. In quanto a Gina Lollobrigida è ovvio che il voler considerare la sua prestazione su un piano interpretativo, anziché anatomico, significherebbe contravvenire alle piú elementari esigenze di una critica estetica.

Nino Ghelli

Un americano a Parigi

Produzione: Arthur Freed, Metro-Goldwin-Mayer - *regía*: Vincente Minelli - *soggetto e sceneggiatura*: Alan Jay Lerner - *fotografia*: Alfred Gilks - *fotografia del balletto*: John Alton - *scenografia*: Cedric Gibbons, Preston Ames - *coreografia*: Gene Kelly - *musica*: George Gershwin - *parole*: Ira Gershwin - *direzione musicale*: Johnny Green, Saul Chaplin - *orchestrazione*: Conrad Salinger - *montaggio*: Adrienne Fazan - *costumi*: Orry-Kelly, Walter Plunkett, Irene Sharaff - *interpreti*: Gene Kelly (Jerry Mulligan), Leslie Caron (Lise Bourvier), Oscar Levant (Adam Cook), Georges Guetary (Henry Baurel), Nina Foch (Milo Roberts), Eugene Borden (Georges Mattieu), Martha Bamattre (Mathilde Mattieu).

Non crediamo vi fosse bisogno di una ulteriore conferma dello scarsissimo valore, in senso estetico, da attribuirsi ai premi Oscar elargiti, spesso con stupefacente leggerezza, a film di bassissimo livello artistico. Questo *Un americano a Parigi* segna comunque, con il suo invadente pompierismo ritenuto meritevole di ben otto premi, un esempio di equivoco difficilmente eguagliabile tra valori poetici di un film e pregi tecnici e spettacolari. La firma di Minelli non autorizzava a sperare nella validità artistica dell'opera, ma oseremmo affermare che le piú pessimistiche previsioni siano state superate in senso negativo, tanto scoperti sono gli intenti commerciali di questo film e tanto evidenti sono le sue deficienze di gusto e di ritmo. Di opere filmiche ispirate a lavori teatrali è colma la storia del cinema, meno frequenti invece i casi di opere ispirate a composizioni musicali, essendo i tentativi di visualizzazione per immagini di suggestioni musicali quasi eslusivamente ristretti al campo dei cortometraggi (basti pensare a quelli degnissimi di Mitry ispirati a composizioni di Honegger e di Debussy). Naturalmente nel caso di *Un americano a Parigi*, come in tanti altri del genere, non può nemmeno parlarsi di una piú o meno riuscita traduzione di forme espressive di un certo linguaggio in altre proprie di un linguiggio diverso, riducendosi le suggestioni del testo musicale in questo caso di Gershwin, a puri pretesti per divagazioni narrative i cui motivi di interesse dovrebbero risiedere nelle suggestioni nascenti dalla scenografia e dalle evoluzioni proprie del balletto. Il che potrebbe trovare motivi di giustificazione artistica nella perfetta coerenza del mondo poetico dell'autore del film che gli originari elementi musicali riesca ad investire, visualizzandoli, di autonome e valide significazioni conferendo ad essi un valore che nascesse dalla sua invenzione fantastica. Purtroppo, come si è detto, non è da Minnelli che è lecito attendersi tale coerenza e tali qualità inventive: ed infatti questo film non è che un confuso polpettone nel quale sketches da varietà di secondo ordine si alternano a sequenze di intellettualistiche pretese, nel quale stanchezze narrative e cedimenti ritmici rendono gratuite e pleonastiche gran parte delle scene, nel quale una generale insufficienza di gusto rende piú evidente gli scompensi stilistici, nel quale il tentativo di rifarsi a certe fonti culturali, particolarmente della pittura europea, non fa che scoprire chiaramente l'aridità inventiva delll'autore, o meglio degli autori. Poiché il film offre il classico esempio di un prodotto confezionato da numerosi tecnici, ciascuno dei quali ha inteso apportare in esso i risultati della propria abilità artigiana o, nel migliore dei casi, le proprie aspirazioni culturali: con quali stridenti contrasti e con quale deficiente risultato non è difficile immaginare. Su una trama narrativa incerta ed anemica alla continua ricerca di diversivi che pessano acuirne l'interesse, sia pure soltanto spettacolare, si innestano pertanto sequenze chiaramente

estranee come quella della presentazione del personaggio della giovine, in sé stessa abbastanza gustosa, o come la lunga sequenza finale del balletto, in cui le derivazioni culturali raggiungono il piú basso intellettualismo, o come i diversi sketches, pretesti futili per le esibizioni canterine e podistiche di Gene Kelly e compagni, o come la sequenza del concerto, il cui spunto iniziale abbastanza gustoso è presto soffocato dalla scoperta invadenza dei virtuosismi pianistici di Levant. Non potremo infatti considerare come elemento meritevole di lode la generica pulizia tecnica e l'esattezza grammaticale del film essendo tali qualità ormai un fatto acquisito e anonimo nella produzione americana. L'impiego del colore, elemento di un certo interesse per il suo stadio in formazione, denuncia invece frequenti scompensi luministici e troppo vistosi contrasti cromatici tendendo in genere a effetti cartolineschi. Né mai inquadratura e montaggio assurgono alla funzione di mezzi il cui impiego assolva intenzioni espressive. Non restano, come elementi di interesse, che qualche situazione comica efficace, quella dell'incontro al caffè fra i due uomini innamorati della stessa donna punteggiato dalle stranezze dell'amico sbigottito; qualche sequenza di ritmo sostenuto, quella già accennata della presentazione della giovane, o di gusto sorvegliato, quella alla Lubitsch della parodia della vecchia Vienna peraltro troppo lunga e mal conclusa; qualche felice trovata scenografica, in certi sfondi dell'ultimo balletto; qualche esempio di acuto impiego delle possibilità del colore, nell'insistente ricorso delle tonalità bianche e nere che creano efficaci contrasti di carattere decorativo nella sequenza della festa e in qualche rara inquadratura delle scene notturne lungo il fiume. D'altra parte tali momenti abbastanza validi sono sommersi dalla dichiarata falsità dei personaggi, dalle continue fratture ritmiche, dall'esagerata insistenza di scene a esclusivo servizio dell'abilità canore e musicali degli interpreti, e soprattutto del cattivo gusto che senza alcun equilibrio accumula notazioni ambientali e scenografiche, ispirate ai maestri della pittura europea, con oleografica supeficialità. Con sorprendente facilità si passa cosí dall'atmosfera notturna di certi esterni, in cui il sofferto nitore di Utrillo o la esasperata sensibilità di Van Gogh sono avviliti in tentativi da cartellone pubblicitario, all'atmosfera da Musée Grevin della sequenza dei manichini, in cui la crudele indagine di Toulouse-Lautrec, espressa in una umanità disfatta e tormentata, è trasferita in un clima da negozio di mode. E non mancano Chagall, Dufy, Rousseau in un *pout-pourri* senza equilibrio dove tutto è casuale ed occasionale e dove tutto è livellato da una generale anonimità di linguaggio. La musica di Gershwin, confinata nel ruolo di generico accompagnamento del tutto esteriore vede chiaramente accentuati i suoi momenti di sbavatura melodrammatica e del tutto svaniti gli accenti di piú acceso lirismo. E mentre è dispersa la primitiva immediatezza, che costituisce il segreto della sua suggestione, è accentuato lo squilibrio fra istintivismo folcloristico e acuta interpretazione del clima del romanticismo musicale europeo che ne costituisce la lacuna essenziale. Né poteva essere diversamente considerata la mancanza del preciso mondo di un autore che potesse conferire all'opera coerenza e chiarezza.

Nino Ghelli

Il cappotto

Produzione: Faro Film, 1952 - *regìa*: Alberto Lattuada - *fotografia*: Mario Montuori - *musica*: Felice Lattuada - *attori*: Renato Rascel, Yvonne Sanson, Giulio Stival, Antonella Lualdi.

Metteremo questo film di Lattuada fra i capolavori potenziali del cinema? O fra le piú belle occasioni perdute? (Ma soltanto parzialmente, come vedremo). I brani ricordabili, altri addirittura stupendi, non mancano. E siccome sono perlopiú brani che derivano piuttosto dalla nutritissima sceneggiatura che da passi originali del racconto gogoliano, ecco che il rammarico per il capolavoro perduto si fa piú grande. Possibile — ci si chiede — che a tanta parte di buono abbiano poi a far riscontro tanti errori marchiani? E sí che il film era indubbiamente nato sotto una buona stella: la scelta del racconto che ne costituisce la fonte, cosí ricco di *humus*, tale da non metter argini alla fertilità degli sceneggiatori, e l'azzeccata, fortunatissima scelta del-

l'interprete, rappresentano infatti due ideali punti di partenza. Ed allora? Cosa, quanto si è perso per via? Come è potuto accadere? Di chi la colpa?

Altri hanno già detto che la causa principale del capolavoro mancato sia da attribuirsi esclusivamente al fatto che non c'è piú, nel film di Lattuada, la pressante ragione ambientale del racconto originale. Noi non siamo di questo parere, poiché — osservando obbiettivamente le risorse della sceneggiatura — non si può negare che vi siano in essa gli elementi ed i raccordi per renderla piú universale. Anche piú generica, certo, il che è assai meno; tuttavia, nonostante tutte le dispersioni di un simbolismo qua e là troppo compiaciuto e di un surrealismo troppo insistito, la carica umana, e quindi universale, era tale e tanta e si poteva benissimo portarla integralmente in porto. No, l'errore è un altro. L'unica cosa che una sceneggiatura, per quanto abile e scrupolosa, non può dare è un'unità ritmica al tutto, ed è proprio quel che manca al film. Una sceneggiatura, insomma, non è mai una *partitura*: una partitura, un tutto compiaciutamente armonico diventa soltanto attraverso l'opera di assimilazione e rigerminazione del regista. In altre parole, la sceneggiatura dà praticamente *tutto* ma non un *tutto unico*. Il *tutto unico* sorge esclusivamente dalle facoltà creative del regista — altrimenti egli non è che un realizzatore a freddo di quadretti separati — e qui, in questo *Cappotto* di Lattuada, un *tutto unico* non c'è. Non c'è un andamento coordinato. Ogni scena, ogni sequenza ha il suo *passo, il passo che gli è capitato di avere*.

E non è da dire quanto tutte queste deviazioni e variazioni di ritmo disperdano la carica tensionale dello spettatore. Sono altrettante docce fredde su uno stato di partecipazione emotiva che tenta piú volte di prendere quota. Ciò avviene perché manca a certe sequenze la loro quantità ideale (o finiscono in tronco quando ancora lo spettatore si attende un *piú*, o si prolungano vanamente al di là del vertice tensionale già raggiunto); ed avviene altre volte perché il passaggio da una scena, da una sequenza all'altra è anche un brusco mutamento di marcia. Non che i mutamenti di ritmo non siano ammessi a priori, sono anzi una risorsa ormai classica per ottenere in date occasioni dati effetti; ma se ben si osservano i buoni esemplari di questa naturale risorsa del narrar cinematografico si noterà anche che i mutamenti di ritmo avvengono sempre *nel corso della sequenza,* mai nel punto di cesura.

Particolarmente dannosi sulla condizione emotiva dello spettatore sono poi in generale, ed in particolare in questo film, i passaggi per stacco che da un narrar blando immettono nella ripresa per accelerazione. L'accelerazione svuota qui, piú di una volta, il protagonista della sua umanità; toglie *pathos,* devía l'animo dello spettatore, annulla la disposizione a partecipare ai casi del protagonista in profondità.

Una piú rigorosa tenuta ritmica da parte del regista avrebbe, inoltre, assai giovato all'economia ed all'essenzialità del racconto filmico, poiché automaticamente egli avrebbe avuto la chiara visione ed il coraggio per rifiutare quel tanto di avulso, di spurio, di soprappiú che è stato immesso nella sceneggiatura e che si ritrova nel film.

Il giusto passo, il rapporto ideale fra ritmo di sequenza e andamento tematico Lattuada lo trova, per non lasciarlo *quasi* piú, soltanto nel finale; peccato però che anche qui i passaggi da una sequenza all'altra non siano sempre altrettanto sapienti. Troppo rapidamente attaccate risultano ad esempio la sequenza della sua visita al sindaco, in cerca di un'impossibile protezione contro il furto del suo cappotto, sinché viene rudemente scacciato, con la sequenza successiva che inizia senz'altro col mostrarcelo sul letto, in preda al delirio premortale. Si ha l'impressione netta che manchi, fra una sequenza e l'altra, un buon pezzo di film, il necessario brano di transizione.

E' questione di spaziatura: l'animo dello spettatore deve maturare la condizione ormai disperata del protagonista. Meglio avrebbe fatto dunque Lattuada a mostrarci il povero scrivano (che col cappotto nuovo ha perso per sempre la sua dignità d'uomo: questo il simbolo) non già in cammino per la brumosa metropoli mentre si reca a protestare dal sindaco ma quando, definitivamente sconfitto e febbricitante, se ne ritorna a casa. Si sarebbe trattato, in fondo, di una semplice posposizione

ma con conseguente, piú logico, decisivo avvío al finale.

A questo punto, poiché alla sequenza che racchiude il delirio e la morte del protagonista si è già accennato, aggiungiamo subito ch'essa contiene, in compenso, una trovata drammatica fra le piú belle dell'intero film: l'attimo della morte ci vien dato per narrazione indiretta, attraverso una progressione abilissima e di un giusto impasto tragicomico. Il cuore morente dell'impiegatuccio De Carmine è oggetto di una auscultazione generale. Lo stetoscopio passa dal medico alla padrona di casa, poi ad un'inquilina, indi ad un inquilino (Gondrano Trucchi). E sarà proprio l'espressione attonita di quest'ultimo a contrappuntare l'ultimo battito del povero cuore. Non meno ricordabile, come pezzo cinematografico al cento per cento, è la sequenza del funerale del povero cristo, in coincidenza con una grossa cerimonia inaugurale. Quel carro funebre che rispunta sempre a sproposito da vie secondarie, ridandoci la tragica presenza del defunto protagonista, mal tollerato, anche morto, dal prossimo, è di una compiuta evidenza tematica Anche qui il rapporto fra il dramma e la farsa, da cui germina la tragicommedia, è perfetto. Lo spirito di René Clair aleggia qua e là, sul palco delle autorità, nella duplicata presenza dell'eco, ma poco male; non è ancora una sfasatura: l'onnipresenza del protagonista mantiene nello spettatore il senso doloroso della sconfitta, e non si hanno dispersioni vere e proprie di questo stato d'animo. Il paradossale ed il realistico riescono tuttora a fondersi, in quel « realismo di fantasia » di cui appunto tanto si parla per Gogol. I guai, semmai, ricominciano poco dopo. Ricominciano quando non ci si decide piú a metter fine... al finale, ed il prolungamento forzoso investe nuovamente quelle parvenze di personaggi che ruotano attorno all'omettino, senza raggiunger mai una vera consistenza umana. Non per nulla questa è l'altra, grande manchevolezza del film. Intorno alla figura del protagonista ruotano infatti, oh quanto insistentemente, troppe parvenze di personaggi che chiedono porzioni esagerate di fotogramma. A cominciare da quel sindaco che neanche il mestiere e l'arte consumata di Giulio Stival riesce a sollevare sia pure per un attimo dalla macchietta, e contro il quale si smussa la congenita polemica contro la società spietata ed egoista che l'impiegatuccio De Carmine reca con sé. Non ci può esser, infatti, dramma fra un uomo onesto ed un fantoccio.

Nel racconto originale « l'eccellenza », il « personaggio ragguardevole » che corrisponde al sindaco della libera riduzione filmica è anch'esso un autentico personaggio, sicché Gogol non si perita di dargli un pieno rilievo proprio nell'ultima parte del suo racconto, quando il povero Akakij Akakievic ha già chiuso la sua parabola terrena.

Una simile condizione di *rilievo a posteriori*, nei confronti del protagonista, è invece assai meno accettabile per il sindaco-marionetta: il suo ravvedimento è per forza di cose gratuito, non ci convince; e quel suo reiterato saluto finale allo scrivano-fantasma, mentre si allontana nella luce rarefatta della nebbiosa notte, è l'esatto equivalente delle tanto disprezzate « carrettelle » di sortita che gli attori usano sul teatro per prendersi gli applausi per sé quando non se li merita il personaggio.

La troppo lunga permanenza di questo sindaco sul fotogramma ancor meno si perdona, poi, a Lattuada, allorché egli si assoggetta anche a ridarcelo in interno (la visita del sindaco alla sua amante — Yvonne Sanson); un orribile interno che rompe l'unità dell'intera ultima parte del film, altrimenti tutta impostata su esterni di una bella coerenza stilista per il grande apporto della fotografia. Ma già si sa: i registi cinematografici italiani, proprio quelli che vanno per la maggiore, se la cavano assai meglio in esterno che negli interni; ed a riprova di questa asserzione basterà ricordare l'enorme divario, di gusto e di ispirazione, esistente fra gli interni e gli esterni di *Miracolo a Milano* e che ci impedí a suo tempo di gridare al capolavoro, unendoci al coro di tanti altri colleghi.

Per tornare a *Il Cappotto* di Lattuada e per terminare il discorso già avviato sui personaggi secondarii del film, aggiungeremo che, tutto sommato, la figura piú aderente al racconto da cui proviene e piú unitariamente rilevata è in fondo quella del sarto. Di riscontro la piú gratuita, costantemente falsa, uggiosa ed inopportuna è quella del Se-

gretario Generale ed a questo proposito vorremmo dire a Lattuada che non basta scovare una conformazione fisica per creare un tipo ricordabile. « Basta un solo pessimo attore in una compagnia — diceva il grande Talli — per declassare un intero spettacolo »; non v'è dubbio che la regola vale anche per il cinema.

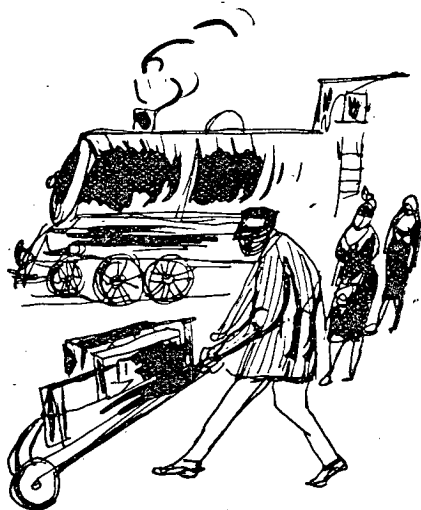
Tirando le somme: un film, questo ultimo di Lattuada, che si discute e si discuterà ancora per i suoi innumerevoli difetti e per le sue belle occasioni perdute ma che tuttavia non si può far a meno di apprezzare: il fatto è che le ottime puntate liriche non vi mancano e sono proprio esse a provocare il nostro, chiamiamolo pure cosí, complementare scontento. Perché sono proprio i pregi evidenti e renderci poi piú che mai insoddisfatti per le carenze non meno evidenti.

Ci sono, qua e là, troppi vuoti allo sgomento, all'angoscia del protagonista; vuoti che corrispontono a suture affrettate od all'inconclusione di troppi *gags* fine a se stessi. Altre volte è una anche lieve disparità fra tema e passo narrativo a creare risultanze assai inferiori all'attesa. Spieghiamoci ancora una volta con un esempio: tutta la sequenza della marcia del protagonista sotto la pioggia è bella e ben soccorsa da successivi elementi integrativi.

Ma perché ci rimane poi l'impressione ed il ricordo di una sequenza *soprattutto divertente?* Il pubblico ride troppo e noi si vorrebbe invece che sui casi dello scrivano De Carmine fosse sempre terribilmente difficile riderci su. La stessa cosa si può dire per la sequenza della caccia ai cappotti da parte dello *spirito* dell'ormai defunto De Carmine. Infine, una volta azzeccata cosí bene la scelta dell'interprete, una volta raggiunto il perfetto connubio fra interprete e personaggio si doveva poi impedire all'altare di riaffacciarsi, in due o tre punti, *da solo*. E' vero che il personaggio gogoliano ha una parlata sbilenca che in certo modo si potrebbe accostare alla ben nota, personalissima risorsa dialettica del nostro attore. Ma proprio per questo is doveva e poteva pretendere da lui *un'altra cosa*. Cosí facendo il personaggio sarebbe stato servito con piú umiltà, e dunque con profondità maggiore.

Della fotografia si è in parte già detto. Bella, coerente, plastica in tutti gli esterni che ridanno i brumosi e gelidi paesaggi del nord Italia, in climi rarefatti di immancabile suggestione. Decisamente brutti, invece, e fuori di ogni atmosfera, gli interni.

Inutile e dannosa all'economia del racconto la prestazione « straordinaria » di Antonella Lualdi.

Gian Francesco Luzi

Documentari e cortometraggi

Metallo del cielo

Durante un Festival del Documentario in una città del Reno, a Mannheim, ho avuto modo di rivedere vari documentari di Walter Ruttman, il cineasta che, oltre ad aver contribuito attivamente al film sperimentale e astratto, oltre ad aver iniziato con *Berlino, sinfonia di una città,* quel genere di musica visiva dedicato alle grandi metropoli, cosí spesso imitato e mai altrettanto efficacemente trattato, è stato anche il primo e piú efficace regista cinematografico che si sia ispirato al mondo del lavoro, alle suggestioni visive delle officine e dei metalli, delle intricate strutture in ferro, delle possenti costruzioni in acciaio. Un documentario esemplare, su questo tema, è il suo *Metall des Himmels* (*Metallo del cielo*). Vi si descrive, dopo una premessa che giustifica il dono dell'acciaio, caduto dai cieli del mondo sulla terra, gli infiniti usi cui l'uomo ha destinato questo metallo: e che non sono sempre strumenti di pace, grosse armature di ponti, tasti di macchine da scrivere, attrezzature ferroviarie, ma anche cannoni che tuonano da casematte e corazzate.

Dopo *Metallo del cielo,* in cui ritorna la «sinfonia visuale» con immagini che versano i pretesti e gli oggetti reali in ritmi e trasfigurazioni astratte, Ruttmann diresse in Italia un film a soggetto di cui il titolo stesso definiva il carattere: *Acciaio.*

Si tratta di una storia ambientata nelle acciaierie di Terni. Il soggetto, dovuto a Pirandello, narra la storia di un militare, di un bersagliere, che torna al suo paese e trova la donna amata legata ad un altro. Uno dei due deve rinunciare, ma la puntigliosità paesana pone i due avversari su un piano d'onore che li porterà fatalmente ad uno scontro: è la vicenda della «Cavalleria Rusticana» che sembra ripetersi (non per niente uno dei due rivali è un bersagliere, che porta il piumetto, invece del berretto rosso di Compare Turiddu).

Il duello rusticano si effettua nella fonderia; invece di battersi al coltello, gli avversari minacciano le loro vite con gli strumenti stessi del lavoro, ed uno dei due resta investito da una sbarra di ferro incandescente. E' uno dei brani piú emozionanti del film, girato in quell'ambiente scottante, di ferro e di fuoco, in cui Ruttmann si trova a proprio agio: e parimenti sensibili e ispirati sono tutti gli altri momenti in cui il regista fa frugare dalla camera la fonderia, i luoghi di lavoro, gli interni e gli esterni tutti del grande complesso ternano, centrato in un paesaggio dolce e profondo, come quello umbro.

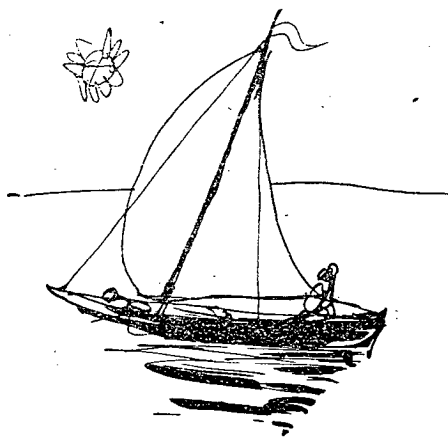
Se *Tragedia nella miniera* di Pabst è il film della vita e dei pericoli della miniera, se *Regina del carbone,* il lontano film muto di Gennaro Righelli, è il film ambientato in un complesso industriale carbonifero di questo primo ventennio, e attraverso la vicenda drammatica, ne descrive le fortune e le crisi, *Acciaio* di Ruttmann resta come il tipico film a soggetto ispirato all'acciaio. E spesso il talento del narratore è superato dalla efficacia figurativa delle immagini, sapientemente composte.

Com'è naturale, è piú facile che argomenti siffatti ispirino la fantasia dei documentaristi. Nella produzione internazionale, film sull'acciaio o su particolari prodotti industriali che vengono creati con l'acciaio, sono piuttosto numerosi. Film su complessi industriali, su fabbricazioni di speciali prodotti, come auto, strumenti di precisione, motociclette, (si vedano ad esempio taluni cortometraggi girati alla FIAT); film sui treni (e ne abbiamo visto svedesi, britannici, e, per ultimi, alcuni prodotti della Compagnia Ferroviaria che gestisce, nell'Africa portoghese, le ferrovie

di Mozambico); film di preparazione professionale e di formazione tecnica, a carattere didattico. Tra i piú interessanti, in quest'ultimo genere, deve essere considerato il mediometraggio francese *La rectification* (*La rettifica*) prodotto dai laboratori Tadie, e che ha ottenuto nel 1950 alla Mostra del Documentario Scientifico di Venezia, il primo premio per la Sezione Meccanica. Il film espone dati e sistemi in uso nelle rettifiche industriali, allo scopo di eliminare deformazioni ed ottenere precisione nella lavorazione. Esso è stato concepito e realizzato in vista della formazione professionale degli apprendisti. *Rectification* assolve i suoi fini didattici svolgendo tre temi che corrispondono alle altrettante parti in cui è diviso il film: « Principio della rettifica », « Tecnica della rettifica », « Applicazioni pratiche ». Nella prima parte viene spiegato il meccanismo del taglio dell'utensile, la composizione della mola necessaria per ottenere la rettifica, come vengono fabbricate le mole, quali sono le loro caratteristiche. La seconda parte tratta della manipolazione e preparazione della mola, sua durata e grado, tratti comuni delle macchine per la rettifica, movimenti di avanzamento e di taglio, riscaldamento e lubrificazione. Nella terza parte vengono mostrate le applicazioni pratiche, come la rettifica del piano, la rettifica cilindrica e conica, la rettifica interiore, la rettifica senza centro, macchine ad uso multiplo e macchine speciali.

La costruzione del film e le chiare suddivisioni, che non si fermano alle nozioni elementali ma perseguono una analisi approfondita; il ritmo lento delle immagini nelle quali si innesta, tratto a tratto, uno scarno commento, tale da ottenere la costante attenzione dello spettatore allievo, e da permettere, da parte di un insegnante, l'integrazione del parlato con personali osservazioni, fanno di *Rectification* una pellicola esemplare che può assolvere compiutamente i suoi fini didattici ed è di notevole aiuto professionale al personale delle officine, sia informando piú particolareggiatamente gli operai specializzati, sia orientando e istruendo i nuovi apprendisti, sia contribuendo alla generale formazione dei quadri. Il film sottolinea e precisa costantemente i vari argomenti con schemi animati.

Tra i cortometraggi italiani ritroviamo — di recente — nuovamente trattato il tema *Acciaio*. Questa volta è un documentario a colori su Napoli girato da Vittorio Gallo, ma il titolo stesso ci avverte che non si tratta di una Napoli flocloristica, sentimentale, come siamo abituati a riconoscerla nelle canzoni e nel mito, nel teatro dialettale e nei film. E' la Napoli che lavora, colta nelle grandi acciaierie del complesso dell'Ilva: una Napoli che vede i suoi figli non come creature sentimentali e canore, ma come membri di una grande famiglia industriale, la quale dà lavoro e pane a migliaia e migliaia di lavoratori.

Mario Verdone

Bibliografia generale del cinema

(Continuazione)

a cura di Carl Vincent, con la collaborazione di Riccardo Redi e Franco Rutivenni

EPSTEIN, Jean

Les recteurs et les sirènes.
Paris, Ed. Montaigne, 1933.
Photogénie de l'impondérable.
Paris, Ed. Corymbe, 1935. pp. 14, 4°. (edizione numerata di 150 copie).

L'intelligence d'une machine.
Paris, Editions Jacques Melot, 1946. pp. 193, 8°.

Le cinéma du diable.
Paris, Editions Jacques Melot, 1947. pp. 237, 8°.

FABBRI, Diego

Estetica cinematografica.
in: « Il volto del cinema ». (vedi in Cap. I).

FAURE, Elie

The Art of Cineplastics. (Translated from the French by Walter Pach).
Boston, The Four Seas Co., 1923. pp. 63.
(Seven Arts Series).

FESCOURT, Jean Louis & BOUQUET, Henri

L'idée et l'écran. (Opinions sur le Cinéma). (vedi: Bouquet, H.).

FLETCHER, John Gould

The Crisis of the Film.
Seattle, University of Washington Book Store, 1929. pp. 35.
(University of Washington Chapbooks, n. 24).

FREIBURGER, Walther

Theater im Film. Eine Untersuchung über die Grundzüge und Wandlungen in den Beziehungen zwischen Theater und Film.
Emsdetten, Lechte, 1936. pp. 98.
(Die Schaubühne Bd 13).

FRIEDRICH, Evy

Introduction à l'art cinématographique.
Luxembourg, Editions Malpaartes, 1936. pp. 78, 16°.

GANCE, Abel

Le temps de l'image est venu.
in: « L'Art Cinématographique », vol. II. (vedi in Cap. I).

GHELLI, Nino

L'inquadratura e il mondo poetico del regista.
in: « Cinema » n. s., Milano. II, 12, 15 aprile 1949.

Funzione espressiva della scenografia nel film.
in: « Bianco e Nero », Roma. XIII, 4, aprile 1952.

GIANNI, Angelo

Estetica universale del cinema.
Viareggio, Lucca, 1935. pp. 77.

GIOVANNETTI, Eugenio

Il cinema e le arti meccaniche.
Palermo, Sandron, 1930. pp. 205.

GLEICHEN-RUSSWURM, (von)

Lichtspiel und Dichtung.
in: « Die Bedeutung des Films und Lichtbildes ». (vedi in Cap. I).

GRIERSON, John

The Documentary Idea-1942. (Reprintend in 3 parts from: « Documentary News Letter », London).
in: « Film News ». vol. 3, 6-8, agosto-ottobre 1942.

Uso creativo del suono.
in: « Bianco e Nero », Roma. X, 4, aprile 1949.

GROLL, Gunther

Film, die unentdeckte Kunst.
München, C. H. Beck, 1937, pp. 134, 8°.

I mezzi d'espressione del film.
in: « Bianco e Nero », Roma. VII, 1, gennaio 1943.

GUERRASIO, Guido

Una estetica del cinema in Edgar Poe.
in: « Cinema » v. s., Roma. VIII, 167, 10 maggio 1943.

HAFKER, Hermann

Kino und Kunst.
München, Gladbach, Volksvereinsverlag, 1913. pp. 71.
(Lichtbühnen-Bibliothek 2).

HALA, Boshuslav

Rec v obrazech. (Il linguaggio delle immagini).
Praha, 1942.

HALL, Robert A. jr.

The Art of the Silent Motion Pictures.
San Juan, Puerto Rico, Imprenta Puerto Rico. pp. 14.

HANNON, William Morgan

The Photodrama: its place among the fine arts.
New Orleans, The Rusckin Press, 1915. pp. 64.

HARMS, Rudolf

Philosophie des Films. (Seine aesthetischen und metaphisischen Grundlagen).
Leipzig, Felix Meiner, 1926. pp. 192.

Untersuchungen zur Aesthetik des Spielfilms.
Leipzig, 1925. pp. 116.

HEGEDUS, Tibor

A szinész, a szinpad és a hangosfilm. (L'attore, la scena e il parlato).
Budapest, Iras, 1943.

HEILBRONNER, Paul

Il cinema come arte figurativa.
in: « Intercine », Roma. VII, 7, luglio 1935.

HENDERSON, Arcibald & SHAW, G. Bernard

Drama, the Theatre and the Films.
in: « Fortnightly Review », 1924.

Das Drama, das Theater, der Film.
in: « Die Neue Rundschau », Berlin. XXXV, 1924.

HEVESY, Ivan

A filmjaték esztetikaja és dramaturgiaja. (Estetica e drammaturgia dell'attore cinematografico).
Budapest, Ed. Athenaeum, 1925.

IDESTAM-ALMQUIST, Bengt (Robin Hood)

Filmen som konst. (Film come arte).
Stockholm, Ed. Natur och Kultur, 1946. pp. 245, 8°.

IROS, Ernst

Wesen un dramaturgie des films.
Zürich, Leipzig, Niehans, 1938. pp. 824.

JACCHIA, Paolo

Appunti per una poetica cinematografica del motivo musicale.
in: « Bianco e Nero », Roma. IX, 7, settembre 1948.

JEZEK, Svatopluk

Slovo, ozicIé filmem. (La parola resa viva dal film).
Praha, Ceskoslovenské Filmové Nakladatelstvi, 1946. pp. 69, 8°.

KAHAN, Hans

Dramaturgie des Ton-Films.
Berlin, Mattisson, 1930. pp. 175.

KAUER, Edmond Th.

Der Film. Vom Werden einer neuen Kunstgattung.
Berlin, Dt. Buchgemeinschaft, 1943. pp. 310.

KAUTSKY, Oldrich

Umeni vybrat si film. (L'arte di scegliere un film).
Praha, Ceskoslovenské Filmové Nakladatelstvi, 1946. pp. 179, ill. 16, 8°.

KEREMUKIN, M.

Muzika zvukovovo filma. (La musica del film sonoro).
Moskva, Goskinoisdat, 1939.

KERTES, Pal

Filmaru és filmmüvészet. (Film buoni e film artistici).
Budapest, Unitas, 1943.

KILIAN, Zoltan

Camera arts.
Budapest, Ed. Szent Istvan Tarsulat, 1941.

KOLAR, Jan

K filmu. (Il film).
Praha, Fechtner, 1927. pp. 133, 8°.

KRAMPOL, Miklos

Film és müvészet. (Film e arte).
Budapest, Egyetemi Nyomda Könyvesboltja.

KUCERA, Jan

Kniha o filmu. (Il libro del film).
Praha, Orbis, 1941.
Praha, Ceskoslovenské Filmové Nakladetelstvi, 1946, pp. 223, ill. 16.

KULESHOV V.

Iskusstvo kino. (L'arte del cinema).
Moskva, Teakinopechat, 1928.

Osnovy kinorezhissury. (Principi di regía).
Moskva, Goskinoisdat, 1941.

KURTZ, Rudolf

Expressionismus und Film.
Berlin, Lichtbild-Buehne, 1926. pp. 135, ill. 73, 8°.

LANDRY, Lionel

Formation de la sensibilité.
in: « L'Art Cinématographique », vol. II. (vedi in Cap. I).

LANG, André

Théâtre et cinéma.
in: « L'Art Cinématographique », vol. III. (vedi in Cap. I).

LAWSON, John Howard

Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting.
New York, Putnam, 1949.

Teoria e tecnica della sceneggiatura.
Roma, Ed. di « Bianco e Nero », 1951. pp. 367, 8°.

LEONHARD, Rudolf

Bemerkungen zur Aesthetik und Soziologie des Films.
1920.

LEVINSON, André

Pour une poètique du film.
in: « L'Art Cinématographique », IV. (vedi in Cap. I).

L'HERBIER, Marcel

Le cinématographe et l'espace.
in: « L'Art Cinématographique », IV. (vedi in Cap. I).

LINDSAY, Vachel

The Art of the Moving Picture.
New York, Macmillan Publ. and. Co., 1915. pp. 289, 8°. 2ª ed.: 1922.

LO DUCA, Joseph Marie

Ricciotto Canudo, il fondatore dell'estetica cinematografica.
in: « Cinema » v. s., Roma. VII, 133, 10 gennaio 1942.

Septiéme art, dixiéme Muse.
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 3, 1946.

LOMBARD, Alfred

Remarques sur l'esthétique du Cinéma.
in: « La Revue Mondiale ». 13, 1 luglio 1920.

LONDON, Kurt

Film Music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique; and possible development.
Trad. di Eric Bensinger.
London, Faber and Faber, 1936, pp. 280.

LUCIANI, S. A.

L'antiteatro. Il cinematografo come arte.
Roma, La Voce Editrice, 1928. pp. 126.

Il cinema e le arti.
Siena, Ed. Ticci, 1942, pp. 116, ill., 16°.

LUZI, Gian Francesco

Dell' esasperazione spettacolare nel film.
in: « Bianco e Nero », Roma. IX, 2, aprile 1948.

Del raccordo su tempo supposto.
in: « La Critica Cinematografica », Parma. I, 5, 10 dicembre 1946.

MADDISON, John

Form and Content in the Cinema.
Third Programme, 3rd July 1948. B.B.C., 1948.

MAGGI, Raffaello

Il fattore tempo nel film.
in: « Bianco e Nero », Roma. XII, 10, ottobre 1951.

MAGNY, C. E.

Estetica comparata del romanzo e del cinema.
in: « Bianco e Nero », Roma. X, 2, febbraio 1949.

MALRAUX, André

Esquisse d'un psychologie du cinéma.

in: « Verve », Paris. 8, 1940.
Paris, Gallimard, 1946.

Il film gioca col mito. (Trad. da: « Esquisse d'une psychologie du cinéma »).
in: « Cinema » n. s., Milano. II, 7, 30 gennaio 1949.

MAMMUCCARI, Giovanni

La soggettivazione nel film. Introd. di Nino Ghelli.
Roma, Marco Smeriglio Editore, 1951. pp. 79, 16°.

MARION, Denis

Aspects du cinéma.
Bruxelles, Editions Lumiére, 1945, pp. 115, 8°. 2ª ed.: 1947. pp. 96, 8°).

MARSTON, William M. & PITKIN, Walter B.

The Art of Sound Pictures. Introduction by Jesse Lasky.
New York, London, Ed. D. Appleton and Co., 1930. pp. 287.

MASETTI, Enzo

Introduzione ai problemi della musica nel film.
in: « Bianco e Nero », Roma. XI, 5-6, maggio-giugno 1950.

MASI, Giuseppe

Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica. I.
in: « Bianco e Nero », Roma. IX, 7, settembre 1948.

Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica.
II. La composizione dinamica dell'inquadratura.
in: « Bianco e Nero », Roma. X, 4, aprile 1949.

Per una teoria dinamica dell'espressione cinematografica.
III. Il montaggio.
in: « Bianco e Nero », Roma. X, 7, luglio 1949.

Per una determinazione estetica del fatto cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma. XII, 1, gennaio 1951.

Osservazioni sul ritmo cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma. XIII, 3, marzo 1952.

MASTROSTEFANO, Raffaele

Il soggetto nel film.
in: « Bianco e Nero », Roma. IX, 3, maggio 1948.

Marxismo, arte, cinema.
in: « Bianco e Nero », Roma. IX, 10, ottobre 1950.

MAUROIS, André

La poésie du cinéma.
in: « L'art Cinématographique », vol. III. (vedi in Cap. I).

MAY, Renato

Per una grammatica del montaggio.
in: « Bianco e Nero », Roma. II, 1, gennaio 1938.

Il linguaggio del film.
Milano, Poligond, 1947. pp. 202, ill., 8°.

Il cinema "non è" l'arte del movimento.
in: « Cinema » n. s., Milano. I, 4, 15 dicembre 1948.

Teoria generale del film.
in: « Bianco e Nero », Roma. X, 1, gennaio 1949

Colonne sonore.
in: « Bianco e Nero », Roma. X, 12, dicembre 1949.

Il colore nel film e il film a colori.
in: « Bianco e Nero », Roma. XIII, 1 e 2, gennaio e febbraio 1952.

MOHOLY-NAGY, Ladislaus

Malerei, Photographie, Film.
München, A. Langen, 1925. pp. 133. (2ª ed.: 1928, pp. 139). Bauhausbücher 8).

MORLION, Felix A.

Le basi filosofiche del neorealismo cinematografico italiano.
in: « Bianco e Nero », Roma. IX, 4, giugno 1948.

MULLER, Gottfried

Dramaturgie des Teaters und des Films. Pref. di Wolfgang Liebeneiner.
Würzburg, Konrad Triltsch Verlag, 1942. pp. 231.

MUNSTERBERG, Hugo

The Photoplay; a psycological study.
New York, Appleton, 1916, pp. 233.

NICOLL, Allardyce

Film and Theatre.
New York, Thomas Y. Crowell, 1936. pp. 255.

NILSEN, Vladimir

Isobrasntelnoie postroienie filma. (La struttura grafica del film).
Moskva, Kinofotoisdat, 1936. pp. 225, ill.

The Cinema as a Graphic Art. (On a theory of representation in the cinema). With an appreciation by S. M. Eisenstein; Translated by Stephen Garry, with editorial advice from Ivor Montagu.
London, Newnes, 1936. pp. 227, ill.

Teorica della fotogenia.
in: « Bianco e Nero », Roma. V, 2, febbraio 1941.

Problemi creativi dell'arte dell'operatore.
in: « Bianco e Nero », Roma. V, 12, dicembre 1941.

ORTMAN, Marguerite G. (comp.)

Fiction and the Screen.
Boston, Marshall Jones, 1935. pp. 148, ill.

PAOLELLA, Roberto

Questo è cinema, questo non è cinema.
in: « Cinema » n. s., Milano. III, 51, 1 dicembre 1950.

PETSCH, Robert

Drama und Spiel-Film.
Olten, Walter, 1942. pp. 127.

PIETRANGELI, Antonio

Asincronismo.
in: « La Critica Cinematografica », Parma. II, 6, marzo 1947.

PITKIN, Walter B. & MARSTON, William M.

The Art of Sound Pictures. Introduction by Jesse Lasky. (vedi: Marston, W. M.).

POTAMKIN, Harry Alan

Phases of Cinema Unity. (I)
in: « Close Up », London. IV, 5, maggio 1929.

Phases of Cinema Unity. (II)
in: « Close Up », London. VI, giugno 1930.

PRIMO MANIFESTO PER LA CINEMATOGRAFIA FUTURISTA. (Redatto da: Marinetti, Corra, Settinelli, Ginna, Balla e Chiti).

in: « L'Italia Futurista », Milano. 9, 11 settembre 1916.

PUDOVKIN, Vsevolod Ilarionovic

Kino regisser i kino material. (Il regista cinematografico e il materiale cinematografico).
Moskva, Kinopechat, 1926.

Construction d'un scénario.
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 3, maggio 1929.

Film Technique: five essays and two addresses. (Translated and annotated by Ivor Montagu).
London, Gollancz, 1929. pp. 204, 8°.
London, George Newnes, 1933. pp. 204, 8°.
Boston, American Photographic Publ. Co., 1933.

A film technikaja. Trad. di Gy. Székely e Imre Jeney.
Budapest, Bolyai Akadémia, 1944.

Scénario et mise en scéne. (Un écrivain du cinéma).
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 14, settembre 1930.

Pervij film. (I primi film).
in: « Kino » Moskva. 44, 1932

Od libreta k première. (Dal soggetto alla rappresentazione)
Trad. di Lubomir Linhart. Praha, Knihovna Filmoveho Kuryru, 1932. pp. 116, 8°.

Il soggetto cinematografico. Trad. di Umberto Barbaro.
Roma, Le Edizioni d'Italia, 1932

Actior v filme. (L'attore nel film).
Leningrad, Gosudarstvenia Akademia Iskusstvovenia, 1934. pp. 102.

Film Acting; A course of lectures delivered at the State Institute of Cinematography, Moscow. Translated by Ivor Montagu.
London, George Newnes, 1935. pp. 154, 8°.

Boston, American Photographic Publ. Co., 1936. pp. 154, ill.
London, George Newnes, 1937.

L'attore nel film. Trad. di Umberto Barbaro.
Roma, Edizioni di « Bianco e Nero », 1939. pp. 110, 8°.
Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947.

Sound and the Future of the Cinema.
in : « New York Theatre », New York. marzo 1934.

Rezisser, aktior i szenarist. (Regista, attore e scenarista).
in : « Pravda », Moskva. 5 marzo 1935.

Film e fonofilm. Trad. di Umberto Barbaro.
Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935. pp. 257, 16°.
Roma, Edizioni di « Bianco e Nero », 1950.

Tvorcestvo, literatura i kino. (Creazione, letteratura e cinema).
in : « Na Literaturnom Postu », Moskva. 5-6, 1938.

Tipi e non attori.
in : « Bianco e Nero », Roma. II, 2-3, febbraio-marzo 1938.

Realtà e film.
in : « Bianco e Nero », Roma. III, 2, febbraio 1939.

A Global Film.
in : « Film Chronicle », Moscow. giugno 1945.
in : « Hollywood Quarterly », Berkeley and Los Angeles. 4, luglio 1947.

Un film universale.
in : « Teatro », Roma. I, 2, marzo 1946.

Film universale.
in : « Bianco e Nero », Roma. (n. s.), I, 1, ottobre 1947.

Le montage.
in : « Cinéma d'aujourd'hui et de demain », Moscou. 1946.

Le montage et le son.
in : « Le Magazine du Spectacle », Paris. I, 1, aprile 1946.

In montaggio come base del film.
in : « Essenza del film » a cura di Fernaldo di Giammatteo. (vedi in Cap. I).

La masse et les héros.
in : « Etudes soviétiques », Paris. 3, luglio 1948.

Direccion y argumento. Bases de un film.
Buenos Ayres, Editorial Future, 1948.

Uber den Filmschnitt. (I)
in : « Film Kunst », Wien. I, 1, Frühling 1949.

Der Weg zur Zukunft der Film Kunst. (Uber den Filmschnitt. [II]*).*
in : « Film Kunst », Wien. I, 2, 1949.

Film Technique and Film Acting.
New York, Publishers Lear, 1949.

Vyvoj sovetské filmové rezie.
Trad. (dal russo) di Lubomir Linhart.
Praha, Leva Fronta. pp. 20, 8°.

PUDOWKIN, W. (Vsevolod Ilario-novic)

Filmregie und Filmmanuskript. Mit Beiträgen von Thea v. Harbou (Spione), Carl Mayer (Der Letzte Mann), L. Heilborn-Körbitz (Der Katzensteg), S. Timoschenko (Filmkunst und Filmschnitt).
Berlin, Litcht-Bild-Bühne, 1928, pp. 251, 16°.

PUDOVKIN, V. I. & EISENSTEIN, S. M. & ALEKSANDROV, G.

Saiavka. (Dichiarazione sul film sonoro).
in : « Gisn Iskusstva », Leningrad. 32, luglio 1928.

Programme sul le cinéma sonore.
in : « Monde », Paris. 1 settembre 1928.

Declaration sur le film parlé.
in : Vincent, Histoire de l'art cinematographique (vedi in Cap. II, A).

The Sound Film.
in : « Close Up », London. ottobre 1928.

Un manifesto del 1928.
in : « Cinema » v. s., Roma. V, 108, 25 dicembre 1940.

QUINT, Léon-Pierre

Signification du cinéma.
in : « L'Art Cinématographique », vol. II. (vedi in Cap. I).

QUIROZ, Alberto

Nociones de estetica cinematografica. Mexico, DF el Autor, 1942. pp. 138, ill.

RAGGHIANTI, Carlo Ludovico

Cinematografo rigoroso. in: « Cine-Convegno » (supplemento mensile de « Il Convegno »), Milano. I, 4-5, 25 giugno 1933.

Cinematografo e teatro. Pisa, Pacini, 1936. pp. 36.

Croce e il film come arte. in: « Bianco e Nero », Roma IX, 8, ottobre 1948.

Connessioni e problemi: discorso estetico. in: « Bianco e Nero », Roma. XI, 8-9, agosto-settembre 1950.

I problemi artistici e tecnici del film. in: « Bianco e Nero », Roma. XI, 10, ottobre 1950.

Immagine e parola. in: « Cinema » n. s., Milano. III, 47, 1 ottobre 1950.

Ancora del teatro come spettacolo. in: « Bianco e Nero », Roma. XII, 6, giugno 1951.

Cinema arte figurativa. (Raccolta di saggi dell'autore). Torino, Einaudi, 1952. pp. 259, ill. 112, 8°.

RAST, Josef

Drama und Spielfilm. Olten, Komm. Walter, 1942. pp. 127.

RASTELLI, Dario

La regía. in: Bianco e Nero, Roma IV, 9, settembre 1940.

RATH, Willy

Kino und Bühne. München, Gladbach, Volksvereinsverlag, 1913. pp. 52.

REHLINGER, Bruno

Der Begriff Filmisch. Emsdetten, Verlagsanstalt H. u. J. Lechte, 1938, pp. 114.

REUMONT, Eugéne

Essai sur le cinéma. Mons. Ed. La Province, 1934. pp. 48, 4°.

RICHTER, Hans

Filmkritische Aufsätze. Raccolta di articoli apparsi sulla rivista « Kino ». Berlin, Richter, 1920. pp. 123.

Der Spielfilm. Aufsätze zu einer Dramaturgie des Films. Berlin, Vlg. H. H. Richter, 1920. pp. 125.

Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen. Berlin, Verlag H. Reckendorf, 1929. pp. 125, ill.

Film-Gegner von Heute, Film-Freunde von Morgen. Estratti in italiano. in: « Problemi del film » a cura di Umberto Barbaro e Luigi Chiarini. (« Bianco e Nero », Roma. III, 2, febbraio 1939).

Voir du merveilleux. in: « La Revue du Cinéma », Paris. II, 7, estate 1947.

ROSSANI, Wolfango

Il cinema e le sue forme espressive. (Appunti di critica estetica). Fiume, Quaderni di « Termini » (n. 11), 1941. pp. 166.

ROTHA, Paul

Film Till Now. (vedi in Cap. II, A).

Avvenire del documentario. in: « Intercine », Roma. VII, 8, agosto 1935.

It's in the Script. in: « World Film News », London. 5, settembre 1938.

Introduzione al cinema. in: « Bianco e Nero », Roma. III, 2 febbraio 1939.

Analisi del film. in: « Bianco e Nero », Roma. IX, 3, maggio 1948.

ROTT, Leo

Die Kunst des Kinos. Wien, Eigenverlag, 1921. pp. 58.

RUSKOWSKI, André

Cinéma art nouveau. Paris, Ed. Penser Vrai, 1940.

SALMON, Heinz

Der Kinematograph.
Dresden, 1915.

Die Kunst im Film. Die Theorie der reinen Filmkunst auf der Grundlage ihrer Mittel, Kritische Zeitbetrachtungen.
Dresden, Weinböhla, Aurora Verlag, 1921. pp. 162.

SCERVINSKIJ, S.

Suscenost kinematograficeskovo iskusstva (La sostanza dell'arte cinematografica) in: Kinematograf, Moskva, VFKO, 1919.

SCHAMONI, Victor

Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films.
Hamm, Reimann, 1936. pp. 92.

SCHERER, Maurice

Le cinéma, art de l'espace.
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 14, giugno 1948.

SCHULZ, Leo

Beiträge zur Dramaturgie des Kinos Eine Studie.
Wien, 1923. pp. 207.

SCIASCIA, Ugo

Estetica con Dio, estetica senza Dio.
in: « L'Eco del Cinema e dello Spettacolo », Roma. II, 10, ottobre 1952.

SCIPULINSKIJ, F.

Duk kino (Lo spirito del cinema) in: Kinematograf Moskva, VFKO, 1919.

SCOTESE, G. M.

Introduzione al cinema.
Roma, Editrice A. V. E., 1941. pp. 280, ill. 137, 8°.

SPERI, Pietro

Sulla "revisione".
in: « Cineclub », Reggio Calabria. 10-11, gennaio-febbraio 1952.

SPITZ, Jacques

La poésie du cinéma.
in: « La Revue du Cinéma », Paris. 18, gennaio 1931.

SPOTTISWOODE, Raymond J.

A Grammar of the Film. An analysis of film technique.
London, Faber and Faber, 1935. pp. 326, ill.

Grammatica del film.
Roma, Ed. « Bianco e Nero », 1938. 8°.

STINDT, Georg Otto

Das Lichtspiel als Kunstform. Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik.
Bremenhaven, Atlantis, 1924, pp. 117.

SZUCS, Adam

Az igazi filmmüvészetröl.
Budapest, Edizione dell'autore, Hajnal Nyomda.

TADDEI, Nazareno s. j.

Funzione estetica della musica nel film.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 1, gennaio 1949.

TANNENBAUM, Herbert

Kino und Theater.
München, 1912.

TILGHER Adriano

Il cinema è arte a sé?
in: Tilgher: Estetica.
Roma, Libreria di Scienze e lettere, 1931.

TIMOSCHENKO, S.

Filmkunst und Filmschnitt.
in: « Pudowkin, W.: « Filmregie und Filmmanuskript » (vedi).

Problemi del metraggio cinematografico: ritmo e punti salienti.
Trad. di Umberto Barbaro.
in: « L'Italia Letteraria », Roma 7, 1935.

TOLOMEI, Ugo

Le cinéma dans la série des arts.
Firenze, Ed. Parenti, 1942, pp. 144, 16°.

TURKIN, Valentin Kostantinovich

Kino. actior. (L'attore del cinema).
Moskva, 1929.

Dramaturgija kino. (Drammaturgia del cinema).
Moskva, Goskinoisdat, 1938, pp. 264.

UBEDA, Antonio Igual

Una estética del cine.
Barcelona, Editorial Seix Barral, 1946.

ULLMANN, Kurt

Wege zu einer Film-Kunst.
Berlin, Falk, 1913, pp. 30.

VALENTIN, Albert

Introduction de la magie blanche et noir.
in: « L'Art Cinématographique », vol. IV (vedi in Cap. I).

VARESE, Claudio

Il linguaggio filmico e le ultime ricerche tecniche.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 7, luglio 1949.

Linguaggio figurativo e linguaggio cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 8-9, agosto-settembre 1950.

(VERDONE, Mario) a cura di

Gli intellettuali e il cinema
con vari scritti teorici. (V. cap. IX).

VERTOV, Dziga

Kinoki-Perevorot. (Una rivoluzione nel cinema)
in: « Lev », Moskva, 3, 1923.

Ciné oeil.
in: « Critique Cinématographique », Paris, 15 aprile 1936.
in: Lapierre, M.: « Anthologie du Cinéma » (vedi).

VIAZZI, Glauco & BANDINI, Baldo

Ragionamenti sulla scenografia.
(Vedi: Bandini, B.).

VIAZZI, GLAUCO

Poetica ambientale o della scenografia.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 3, marzo 1941.

Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 8, agosto 1941.

VILLA, Emilio

Il movimento e il ritmo cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 3, marzo 1942.

VINCENT, Carl

L'esthétique du film. Essai.
Genève, Editions « Le Lac », 1937, pp. 103, ill .12.

VOSSNESSENKIJ,

Iskusstvo ekrana. (L'arte dello schermo).
Kiev, Isdatelstvo « Sorabkop », 1924.

VUILLERMOZ, Em.

La musique des images.
in: « L'Art Cinématographique », vol. III. (Vedi in Cap. I).

WEGENER, Paul

Der Zukunft des Films.
Discorso tenuto alla Filmliga (1920).
Estratto da:
Der Spiegel, 1920, vol. 24.

WHITE, Eric Walter

Parnassus to Let. (An Essay about Rythm in the Films).
London, The Hogarth Press, 1928, pp. 48, 16°.

B) - SAGGI CRITICI

In questa sezione sono raccolti i saggi dedicati soprattutto all'analisi dei film, e ai suoi metodi.

Crediamo tuttavia che sia opportuna qualche parola di più per chiarire meglio la definizione di « Critica » quale è stata usata da noi in questa classificazione. All'atto pratico, in realtà, non è facile usare classificazioni come « Storia », « Estetica », « Critica », benché si sappia benissimo la differenza tra l'una e l'altra: sono molto frequenti i saggi, e parecchi anche i libri, in cui i principi estetici vengono chiamati a convalidare i giudizi critici, e i fatti storici a dimostrare la validità delle affermazioni teoriche.

Premesso ciò, vale a dire che non sempre una divisione netta è possibile, ci sembra tuttavia di poter fare una fondamentale distinzione: l'analisi del film, dell'opera completa di un regista può essere condotta sul piano storico oppure no. Abbiamo già accennato altrove a quelli che riteniamo i principi fondamentali del metodo storico; ora possiamo aggiungere che la figura d'un regista può esser esaminata trascurando completamente, come nell'esemplare saggio di Kosinzev sull'arte di Chaplin, il riferimento alla cronologia dei fatti, lo studio di qualsiasi processo evolutivo ed ogni altro elemento storico. E' evidente che una tale analisi non potrà considerarsi che « critica ».

Un'altra constatazione potrà chiarire ancora la definizione. L'analisi di opere contemporanee, o dalle quali ci divide troppo poco tempo, difficilmente può entrare nella storiografia: la storia esige una certa prospettiva. Da ciò deriva un'altro criterio di classificazione, che può essere di convenienza, ma che, unito a quello di distinguere un saggio a seconda del metodo con cui è stato scritto, lo completa efficacemente: abbiamo incluso nella critica l'analisi di film e di avvenimenti contemporanei, abbiamo rinviato nelle Monografie Storiche gli scritti su fatti e figure ormai appartenti al passato.

Le differenze tra la Critica e l'Estetica sono di per sé evidenti: l'attività teorica e speculativa è troppo ben definita perché confusioni siano possibili. Vogliamo solo accennare alla possibilità di contatto tra di loro: un esempio potrebbero essere alcuni dei saggi sulla « Revisione critica » che nel discutere un nuovo orientamento critico non possono fare a meno di proporre delle modificazioni di principi teorici.

Fornite queste spiegazioni sui criteri di classificazione la sezione « Critica » apparirà al lettore sufficientemente omogenea, come pure risulterà chiara la ragione del suo inserimento nel Capitolo III, dopo che sono già state elencate tutti i lavori storici e gli scritti storici.

(AKUSCKOV, S. & ATASCEVA, P.)
a cura di

Ciarliz Spenser Ciaplin.
Moskva, Goskinoisdat, 1945, pp. 204, 8°.
Sommario: (Vedi traduzione céca e italiana).

Charles Spencer Chaplin.
Praha, Ceskoslovenske Filmove Nakladatelstvi, 1946, pp. 168, ill. 25, 8°.
Sommario: Bleiman: « Podolisna malého cloveka » - Kozincev: « Lidové umeni Charlieho Chaplina » - Jutkevic: « Sir John Falstaff a Charles Chaplin » - Eisenstein: « Charlie the Kid » - Charles S. Chaplin o sobe a o filmovém umeni. (Vedi: Bleiman, M.).

AGATE, James

Around Cinemas.
London, Home and Van Tahl, 1946, pp. 280.
(Collezione d'articoli e studi diversi apparsi tra il 1921 e il 1945).

AGEL, Henri

Le cinéma a-t-il une ame?
Paris, Ed. du Cerf, 1952, pp. 118, ill. 15, 16°.

AGUILAR, Santiago

El genio del septimo arte: apologia di Charlot.
Madrid, Com. Ibero-Americana de Publicaciones, 1930, pp. 230, ill.

AHMAD ABBAS, Khwoja

Le cinéma hindou.
in: « Le cinéma a Knocke-le-Zoute ».
(Vedi in Cap. IX).

ALTMÁN, Georges

La nature dans le film.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 27, settembre 1931.

ANSTEY, Edgar & LINDGREEN, Ernest & MANVELL, Roger & ROTHA, Paul

Shots in the Dark.
London, Allan Wingate, 1951, pp. 268, 8°.

ARGAN, G. C.

Lettura cinematografica delle opere d'arte.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 8-9, agosto-settembre 1950.

ARISTARCO, Guido

Il festival dell'Arlecchino.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 14, 15 maggio 1949.

A Locarno non si addicono le premiazioni ufficiali.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 19, 31 luglio 1949.

Vale soltanto l'« escluso ». La Mostra di Venezia. (I).
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 21, 30 agosto 1949.

Aveva ragione Duvivier. La Mostra di Venezia. (II).
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 22, 15 settembre 1949.

Cannes: Set-Up. Secondo tempo.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 23, 30 settembre 1949.

Dolori della città proibita. Il V Festival svizzero.
in: « Cinema » n. s., Milano, III, 43, 30 luglio 1950.

All'ombra del destino. La Mostra di Venezia. (I).
in: « Cinema » n. s., Milano, III, 45, 30 agosto 1950.

Alla ricerca di Dio. La Mostra d'Arte (II).
in: « Cinema » n. s., Milano, III, 46, 15 settembre 1950.

Urgenza di una revisione dell'attuale indagine critica.
(Vedi in Cap. III, A).

La violenza e la Grazia. La Mostra di Venezia. (I).
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 70, 15 settembre 1951.

La violenza e la Grazia. La Mostra d'Arte (II).
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 71, 1 ottobre 1951.

Viva il realismo italiano. Cannes 1952. Secondo tempo.
in: « Cinema » n. s., Milano, V, 86, 15 maggio 1952.

ARNHEIM, Rudolf

Nostro pane quotidiano.
in: « Intercine », Roma, VII, 1, gennaio 1935.

Vedere lontano.
in: « Intercine », Roma, VII, 2 febbraio 1935.

Il critico cinematografico di domani.
in: « Intercine », Roma, VII, 8, agosto 1935.

Perché sono brutti i film a colori.
in: « Scenario », Roma, 3, 1936.

Una notte sul Monte Calvo.
in: « Cinema », v. s., Roma, I, 11, 10 dicembre 1936.

Uno spettro in tre versioni.
in: « Cinema » v. s., Roma, II, 13, 10 gennaio 1937.

Dettagli che non sono dettagli.
in: « Cinema », v. s., Roma, II, 17, 10 marzo 1937.

Esame di coscienza.
in: « Cinema » v. s., Roma, III, 44, 25 aprile 1938.

ASQUITH, Anthony

La decima musa ascende il Parnaso. (Il film sonoro).
in: « La Critica Cinematografica », Parma, II, 6, marzo 1947.

ASSUNTO, Rosario

Strohcim: realismo e stile.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 6, agosto 1948.

(ATASCEVA, P. & AKUSCKOV, S.) a cura di

Ciarliz Spenser Ciaplin.
(vedi: Akusckov, S. & Atasceva, P.).
Charles Spencer Chaplin.
(vedi: Akusckov, S. & Atasceva, P.).

AUDARD, Pierre

La Passion de Jeanne d'Arc par C. Dreyer.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 2, febbraio 1929.

Figures de Cire, par P. Leni.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 2, febbraio 1929.

AURIOL, Jean Georges

Ombres Blanches, par Van Dyke.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 1, dicembre 1928.

I film « maledetti » al Casinò di Biarritz.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 15 settembre 1949.

AUTERA, Leonardo

Revisione e pericolo dell'eccesso opposto.
in: « Cineclub », Reggio Calabria, 9, dicembre 1951.

BAKSHY, Alexander

The Theatre Unbound: A plea on behalf of the ill-used: the actor, the stage and the spectator: also an appeal to the dramatist that he may assist these to their freedom and thus obtain his own salvation.
London, Cecil Palmer, 1923.

BALAZS, Béla

Un pezzo di terra.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 16, 15 giugno 1949.

BARBARO, Umberto

Il cinematografo e l'ideale della bellezza.
in: « Quadrivio », Roma, 3 maggio 1936.

Il film stereoscopico.
in: « Quadrivio », Roma, 20 settembre 1936.

Organi del film.
in: « Lo Schermo », Roma, 1936.

Le cinéma sans acteurs.
in: « Le Rôle Intellectuel du Cinéma ». (Vedi in Cap. I).

Motivi sulla cinematografia sovietica.
in: « Il cinema sovietico » (I) a cura di Glauco Viazzi. (« Sequenze » - Quaderni del Cinema - Parma, I, 3, novembre 1949).

Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 8-9, agosto-settembre 1950.

Servitù e grandezza del cinema.
in: « Filmcritica », Roma, I, 1, dicembre 1950.

Importanza del realismo.
in: « Filmcritica », Roma, I, 4, marzo-aprile 1951.

BARONCELLI, (de) Jacques

Pantomime-Musique-Cinéma.
Paris, 1915.

BARRAULT, Jean-Louis

De Charlot à Charlie Chaplin. Le Mime Philosophe.
in: « Ciné-Club », Paris, gennaio-febbraio 1948.

BARTOLINI, Luigi

Il nostro cinema e il loro cinema.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 6, giugno 1949.

BAZIN, André

William Wyler ou le janséniste de la mise en scène.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 10, febbraio 1948.

in : « La Revue du Cinéma », Paris, 10-11, febbraio-marzo 1948.

Teatro e cinema.
in : « Bianco e Nero », Roma, XIII, 3-4, marzo-aprile 1952.

Le journal d'un curé de campagne e la stylistique de Robert Bresson.
in : « Cahiers du Cinéma », Paris, Tome I, 3, giugno 1948.

BERGE, André

Cinéma et littérature.
in : « L'Art Cinématographique », vol. III. (Vedi in Cap. I).

BEUCLER, A.

Le comique et l'humour.
in : « L'Art Cinématographique », vol. I. (Vedi in Cap. I).

BLEIMAN, M. & KOSINZEV, G. & EISENSTEIN, S. M. & IUTKEVIC, S.

La figura e l'arte di Charlie Chaplin.
Torino, Einaudi Editore, 1949, pp. 239, ill. 30, 8°.
Sommario : Chaplin : « La mia vita » - Bleiman : « L'immagine del povero uomo » - Kosinzev : « L'arte popolare di Charlie Chaplin » - Iutkevic : « Sir John Falstaff e Charlie Chaplin » - Eisenstein : « Charlie "The Kid" » - Scritti di Charles Spencer Chaplin su se stesso e l'arte del film - Filmografia.
(V. : Akusckov, S. & Atasceva, P.).

BLIN, Roger

Terre sans femmes.
in : « La Revue du Cinéma », Paris, 9, aprile 1930.

BO, Carlo

La morale di Monsieur Verdoux.
in : « Bianco e Nero », Roma, IX, 3, maggio 1948.

Il personaggio nel romanzo e nel film.
in : « Bianco e Nero », Roma, XI, 4, aprile 1950.

BONSELS, Waldemar

Der nicht gespielte Film.
München, Bruckmann, 1936, pp. 157. Disegni di G. Böhmer.

BOOST, C.

De goede films komen er toch. (Tornano i buoni film).
Baarn, De Boekerij, 1947.

BOURGEOIS, Jacques

Musique dramatique et cinéma.
in : « La Revue du Cinéma », Paris, 10, 1948.

BRINTON, Joseph P.

Subjective camera or subjective audience?
in : « Hollywood Quarterly », Barkeley and Los Angeles. 4, luglio 1947.

BRUNIUS, Jacques B.

Un chien andalou.
in : « La Revue du Cinéma », Paris, 4, ottobre 1929.

CAMERON, Ken

Sound and the Documentary Film.
London, Pitman, 1947.

CANCELLIERI, Edmondo

Tempeste sull'Asia. (Con frammenti del copione di montaggio).
in : « Bianco e Nero », Roma, IV, 3, marzo 1940.

CARTER, S. B.

Ourselves and the Cinema. Topic for Discussion.
London, Workers' Educational Association, 1948.

CASELLA, Alfredo

Il cinema arte e gli artisti delle altre arti.
in : « Cinema » v. s., Roma, II, 15, 10 febbraio 1937.

CASIRAGHI, Ugo & VIAZZI Glauco

Presentazione postuma di un classico.
in : « Bianco e Nero », Roma, VI, 4, aprile 1942.

Il traditore.
in : « Bianco e Nero », Roma, VI, 11-12, dicembre 1942.

CASIRAGHI, Ugo

Raskolnikoff.
in : « Bianco e Nero », Roma, IV, giugno 1940.

Umanità di Stroheim.
in: « Cinema » v. s., Roma, VI, 110, 25 gennaio 1941.

Notti bianche di S. Pietroburgo.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 11, novembre 1941.

Nota su Sjöström e Duvivier. (A proposito dell'ultimo Duvivier).
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 3, marzo 1942.
in: Casiraghi, U.: « Umanità di Stroheim e altri saggi ».

L'ultima trilogia di Pabst.
in: « Cinema » v. s., Roma, VII, 142, 25 maggio 1942.

Interpretazioni di « Rebecca ».
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 10, ottobre 1942.
in: Casiraghi, U.: « Umanità di Stroheim e altri saggi »; (Hitchcock e Forst: due interpretazioni di « Rebecca ».

Umanità di Stroheim e altri saggi.
Milano, Poligono, 1945, pp. 146, ill. 127, 8°.

John Ford e la stanchezza del cinema americano.
in: « La critica cinematografica », Parma, I, 5, dicembre 1946; II, 6, marzo 1947.

CASTELLO, Giulio Cesare

L'XI Mostra di Venezia.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 11, novembre 1950.

CATLING, Darrel

Film Music.
in: « Sight and Sound », London, aprile 1944.

CAUVIN, André

A New Belgian Film.
in: « Close Up », London, vol. VII, 2, agosto 1930.

CAVALCANTI, Alberto

Remarques sur l'influence du cinématographe sur les arts plastiques.
in: « Les Cahiers du Mois » - Numero doppio e speciale dedicato al cinema - Paris. Editions Emil-Paul Frères, 1925.

CHANDLER, Raymond

Oscar Night - Hollywood.
in: « Sight and Sound », London, vol. 19, 4, giugno 1950.

CHAPEROT, Georges

Henri Chomette: Le poéte d'images et le film parlé.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 13, agosto 1930.

CHARLOT

Numero speciale de « Les Croniques du Jour », Galtieri di S. Lazzaro, Paris, 1926.
Sommario: Chaplin écrivain, par Poulaille H. - Naissance de Charlot, par Cendrars B. - Charlot jouera t'il Napoléon, par Cami - L'art clownesque et Charlot, par Strentz H. - L'inspiration de Charlot, par Wahl L. - Défense de Charlot, par Moussinac, L. - Elucubration par Jacob, M. - Témoignages de Arnoux A., Cancerel, Morand, Clair, Tedesco, Salmon, Léger - Chaplin à travers quelques anecdotes, par Raynaud R. - Les films de Charlot, par divers - Documerts. Ill. de Salvat, Masereel, Zak, Fornari, Oberlé, Gloutchenko.

CHARLOT

« Disque Vert », Paris, 4 e 5, 1924.
Contiene scritti di: Murry, Soupault, Dooff Neel, Kochnitzky, Arland, Barga, Gomez de la Serna, Crevel, Fels, Divoire, Fierens, Goemans, Périer, Michaut, Jacob, Lhote, Masereel, Léger.

CHAVANCE, Louis

L'opéra de quat'sous.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 22, maggio 1931.

CHAUVET, Louis

Le porte-plume et la caméra.
Paris, Flammarion, 1950, pp. 212.

CHIARAMONTE, Nicola

Umanesimo di G. W. Pabst.
in: « Scenario », Roma, 8, 1932.

CHIARETTI, T. & QUAGLIETTI, L.

La sorpresa finale.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 10, ottobre 1951.

CHIARINI, Luigi

Speranze ed esperienze.
in: « Lo Schermo », Roma, I, 5, dicembre 1935.

Pro e contro il doppiaggio.
in: « Lo Schermo », Roma, II, 11, novembre, 1936.

La Kermesse eroica.
in: « Bianco e Nero », Roma, I, 2, 28 febbraio 1937.

Incontro di civiltà cinematografica a Venezia.
in: « Lo Schermo », Roma, III, 8, agosto 1937.

Vade retro Satana.
in: « La Critica Cinematografica », Parma, III, 10-11, agosto-settembre 1948.

Umanità del neo-realismo.
in: « Cinema Italiano 1948 », Roma, 1948.

La situazione del cinema italiano.
in: « European Affairs », London, novembre 1949. (Riportato in « Bianco e Nero », Roma, X, 11, novembre 1949).

A proposito di una discussione sulla critica cinematografica.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 4, aprile 1951.

CINEMA 1943

Paris, Comoedia, Charpenter, 1943, pp. 34, ill.
Contiene scritti di: L. E. Galey, Marcel l'Herbier, Alexandre Arnoux, Jacques Becker, Maurice Bessy, André Robert, Jacques Ibert.

CINEMA

« Cahiers du Mois », (ed. Emile-Paul), Paris, 16-17, 1925, pp. 255, ill. 12, 8°.
Sommario: I. « Création d'un monde par le cinéma »: Epstein, Clair, Catelain, Tedesco, L'Herbier, Landry, Bofa, Dulac, Feyder, Vuillermoz, Charensol, Chomette - II. « Influence du cinéma sur les arts »: Mallet Stevens, Cavalcanti, Laglenne, Léger, Fréjaville, Martin, Ramain, Betove - III. « Les lettres, la pensée moderne et le cinéma »: Arnoux, Beucler, Braga, Cendrars, Cocteau, Crevel, Delteil, Desnos, Desson, Harlaire, Martin-Chauffier, Paulhan, Pierre-Quint, Poisson, Ramuz, Soupault, Supervielle - IV. « Etat du cinéma »: Walhe, Henry, Gromaire, Holmberg, Chancerel, Moussinac, Baroncelli, Rops.

CLAIR, René

Chaplin.
in: « L'Art Vivant », Paris, aprile 1927.
in: « Vu » (Numero special), Paris, aprile 1931.

Reflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématogrgaphique de 1920 à 1950. (Vedi in Cap. II, C).

(CLARKE, C. H.) a cura di

The Elements of Film Criticism. Extracts from articles by Powell, Sewell, Harman, Dent, Mannock).
London, Briitsh Film Institute, 1944.

COCKSHOTT, Gerald

Films in Denmark.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 67, Autumn 1948.

COMIN, Jacopo

Sinfonia di una grande città
in: « 900 », IV, 5, maggio 1929.

CONSIGLIO, Alberto

Charlot riveduto.
in: « Scenario », Roma I, 6, luglio 1932.

CONTRIBUTO A UNA RICERCA

in: « Cineclub », Reggio Calabria, 3, 4, dicembre 1950, gennaio 1951. (Con scritti di Aristarco, G.; Ambrogio, P. E.; Chiarini, L.; Pandolfi, V.; Mondello, P. sulla « revisione » dell'indagine critica).

(COOKE, Alistair) a cura di

Garbo and the Night Watchmen; a selection from the writings of British and American film critics.
London, Jonathan Cape, 1937, pp. 352.

CRAIG, Gordon

Cinema and its Drama.
in: « The English Review », London, vol. 34, febbraio 1922.

CUENCA, Carlos Fernandez

Cervantes y el cine.
1947.

Historia cinematografica de Don Quijote de la Mancha.
1948.

D'ALESSANDRO, Angelo

Il problema critico dell'« Amleto » di Olivier.
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 1, gennaio 1952.

DAUGHERTY, Frank

The Pabst Arrival.
in: « Close Up », London, vol. X, 4, dicembre 1933.

DAVENPORT, Nicholas & WINNINGTON, Richard

The Future of British Film.
London, The News Chronicle, 1951.

DELLUC, Louis

Cinéma et Cie; confidences d'un spectateur.
Paris, Grasset, 1919, pp. 327, ill., 16°. (Disegni di Don, Gesmar, Petitjean, Musidora, Debani, J. Krauss, ecc.).

Charlot.
Paris, De Brunoff, 1921.
Charlie Chaplin. Trad. di Hamish Miles.
London, New York, John Lane Co., 1922, pp. 96.

Chaplin.
Praha, Aventinum, 1924, pp. 72, 8°.

DELONS, André

Les deux timides, par R. Clair.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 2, febbraio 1929.

DE MORAES, Vinicius

Lezione di un documento.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 1, gennaio 1951.

DICKINSON, Thorold

L'artefice del film e il pubblico.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 2, febbraio 1949.

The Filmwright and the Audience.
in: « Sight and Sound », London, vol. 19, 1, marzo 1950.

DI GIAMMATTEO, Fernaldo

L'audacia di Billy Wilder.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 11-12, novembre-dicembre 1951.

DOLINSKIJ, I.

Capaev. Dramaturgija.
Moskva, Goskinoisdat, 1945, pp. 175, 8°.

DOMBURG, A. (van)

Levende schaduwen. (Ombre viventi).
Utrecht, Het Spectrum, 1936, pp. 95.

DONIOL-VALCROZE, Jacques

All About Mankiewicz.
in: « Cahiers du Cinéma », Paris, Tome I, 2, maggio 1951.

Dmytryk ou les arêtes vives.
in: « Cahiers du Cinéma », Paris, Tome I, 1, aprile 1951.

DOREN, Mark (van)

The Private Reader. (Collezione di articoli di critica letteraria, alcuni dei quali riguardano il cinema).
New York, Holt, 1942.

DOVZENKO, A. & PUDOVKIN, V. & OTHERS

Discussion on the American Documentary Film Series « Why we Fight ».
in: « Film Chronicle », 2 maggio 1945.

DURGNAT, R. E.

Ways of Melodrama.
in: « Sight and Sound », London, vol. 21, 1, agosto-settembre 1951.

EASTMAN, Max

Enjoyment of Laughter.
New York, Simon and Schuster, 1936, pp. 355, ill.

EISENSTEIN, S. M. & IUTKEVIC, S. & BLEIMAN, M. & KOSINZEV, G.

La figura e l'arte di Charlie Chaplin. (Vedi: Bleiman, M.).

EISENSTEIN, S. M.

Charlie the Kid; some observations on a genius. Trad. di Herbert Marshall.
in: « Sight and Sound », London, vol. 15, 57, Spring 1946.

Charlie the Grown Up.
in: « Sight and Sound », London, vol. 15, 58, Summer 1946.

Charlie le « kid ».
in: « Europe », Paris, XXV, 24, dicembre 1947.

Charlie il fanciullo.
in: « Cinema », n. s., Milano, II, n. 24, ottobre 1949.

The Soviet Film.
in: « Freeman, Kunitz, Lozowick: « Voices of October ».
(Vedi in Cap. II, B).

EISNER, Lotte H.

Notes sur le style de Fritz Lang.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 5, febbraio 1947.

ENGELBRECHT, Kurt

Kinokultur.
Leipzig, Hartung, 1923, pp. 117.
(Kritische Gänge durch die Gegenwart).

FENIN, Giorgio N.

Il cinema americano nel 1951.
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 1, gennaio 1951.

GANDINI, Pier Luigi

Il quadruplo gioco di Jacques Prévert.
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 61, 1 maggio 1951.

GHELLI, Nino

L'anima del film.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 15, 31 maggio 1949.

Vecchio interrogativo.
in: « Cinema » n. s., Milano, III, 31, 30 gennaio 1950.

L'aspirazione al « purismo » minaccia l'arte del film.
in: « Cinema » n. s., Milano, III, 53, dicembre 1950.

GIDE, André

Opinion sur « Hallelujah ».
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 11, giugno 1930.

GILSON, Paul

Les hallucinations du Baron de Munchausen et la conquête du Pôle.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 6, gennaio 1930.

Harry Langdon ou la maladie du sommeil.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 3, maggio 1929.

GINA, V. A.

Saggio sull'arte cinematografica di Stascia Napierkowoka.
Milano, 1913.

GOETZ, R.

Filmdichter oder Filmverleiher.
1921.

GOLL, I.

Die Chapliniade - Eine Kinodichtung.
Dresden, 1920.

GORELIK, Mordecai

New Theatres for Old.
London, Dennis Dobson, 1947.
New York, Ed. Samuel French, 1948, pp. 553, 8°.

GRIERSON, John

Osservazioni sul comico.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 2, aprile 1948.

GRIFFITH D. W.

Are Motion Pictures Destructive of Good Taste?
in: « Arts and Decoration », 12-13, 1923.

The Greatest Theatrical Force.
in: « The Moving Picture World », New York, vol. 85, 26 marzo 1927.

GUERRASIO, Guido

Filosofia del cinema americano.
in: « Cinema » v. s., Roma, VI, 114, 25 marzo 1941.

HARDY, Forsyth

The Films of Arne Sucksdorff.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 66, Summer, 1948.

HARMAN, Jympson

Good Films: How to Appreciate Them.
in: « Young Britain Educational Series », London, « Daily Mail », 1946.

HITCHCOCK, Alfred

Music in Films.
in: « Cinema Quarterly », London, vol. 2, 2, 1933.

HOLMES, Winifred

What's Wrong with Documentary?
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 65, Spring 1948.

HONEGGER, Arthur

Du cinéma sonore à la musique réelle.
in: « Plans », Paris, 1, gennaio 1931.

HUNGER, Franz

Der ideelle und psychologische Gehalt des historischen Films.
Hamburg, 1942, pp. 172.

HUNTLEY John

The music of « Hamlet » and « Oliver Twist ».
in: « Penguin Film Review », London, 7, 1949.

INDEX DE LA CINEMATOGRAPHIE FRANCAISE, 1947, 1947-48, 1948-49, 1949-50, 1950-51

Paris, La cinématographie française, 1947, 48, 49, 50, 51.
(Contengono critiche di film proiettati in Francia, ad uso dei direttori di cinema) (vedi in Cap. IX).

INSTITUT DES HAUTES ETUDES CINEMATOGRAPHIQUES

Analyses de films.
Paris, « I.D.H.E.C. », 1948, pp. 96, 8°.

IUTKEVIC, S. & BLEIMAN, M. & KOSINZEV, G. & EISENSTEIN, S. M.

La figura e l'arte di Charlie Chaplin.
(Vedi: Bleiman, M.).

JACCHIA, Paolo

Dramma e lezione dei vinti: « Rasho-mon » e « Der Verlorene ».
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 10, ottobre 1951.

JAUBERT, Maurice

Music and Film.
in: « World Film News », London, luglio 1936.

La musique dans le film.
in: « Cahier de l'I.D.H.E.C. », Paris, 1, 1947.

JONES, Ceinwen & PARDOE, F. E.

A First Cours in Film Appreciation.
London, British Film Institute, 1946.

KAST, Pierre

Des confitures pour un gendarme.
in: « Cahiers du Cinéma », Paris, Tome I, 2, maggio 1951.

KELLER, Hans

The Need for Competent Film Music Criticism.
London, British Film Institute, 1947.

KOSINZEV, G. & EISENSTEIN, S. M. & IUTKEVIC, S. & BLEIMAN, M.

La figura e l'arte di Charlie Chaplin.
(Vedi: Bleiman, M.).

KOVAL, Francis

Interview with De Sica.
in: « Sight and Sound », London, vol. 19, 2, aprile 1950.

KUCERA, Jan

I cartoni animati e le arti figurative.
in: « Intercine », Roma, VII, 12, dicembre 1935.

LAFFY, Albert

Les grands thèmes de l'écran.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 12.

LANE, John Francis

De Santis and Italian Neo-realism.
in: « Sight and Sound », London, vol. 19, 6, agosto 1950.

LEIVA, Augustin Aragon

Note su Eisenstein e sulla sua esperienza d'arte nel Messico.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 1, gennaio 1950.

LEPROHON, Pierre

Charlot ou la naissance d'un mythe.
(Vedi in Cap. II, B).

Charlie Chaplin (vedi in Cap. II, B).

LINDGREN, Ernest & MANVELL, Roger & ROTHA, Paul & ANSTEY, Edgar

Shots in the Dark.
(Vedi: Anstey, E.).

LITTROW, Dorothea (von)

Vergleich zwischen Drama und Film « Heimat ».
Wien, 1939, pp. 140.

LIZZANI, Carlo

Pericoli del conformismo.
in: « Cinema », n. s., Milano, II, 12, 15 aprile 1949.

Storicizzare la polemica sulla revisione critica.
in: « Cinema », n. s., Milano, IV, 55, 1 febbraio 1951.

LO DUCA, Joseph Marie

Punto ed esempio. Il II festival belga.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 19, 31 luglio 1949.

Cannes: Set-Up. Primo tempo.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 23, 30 settembre 1949.

Le film justifie les moyens.
in: « Cahiers du Cinéma », Paris, Tomo I, 2, maggio 1951.

Viva il realismo italiano. Cannes 1952. Primo tempo.
in: « Cinema » n. s., Milano, V, 86, 15 maggio 1952.

LUZI, Gian Francesco

Varietà e tecnica dei « gags ».
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 3, marzo 1952.

MAC ORLAN

Le fantastique.
in: « L'Art Cinématographique, vol. I. (Vedi in Cap. I).

MALIPIERO, G. F.

La musica nel cinematografo di domani.
in: « International Review of Educational Cinematography », Roma, agosto-settembre 1935.

MANDARA, Luciano

La caduta degli angeli. (Itinerario waltdisneyano).
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 6, giugno 1951.

MANDION, René

Cinéma reflet du monde. Tableau d'un art nouveau.
Paris, Montel, 1944, pp. 254, 8°.

MANVELL, Roger & ROTHA, Paul & ANSTEY, Edgar & LINDGREN, Ernest

Shots in the Dark.
(Vedi: Anstey, E.).

MARKER, Chris

Siegfried et les Argousins.
in: « Cahiers du Cinéma », Paris, Tome 1, 4, luglio-agosto 1951.

MASTROSTEFANO, Raffaele

Intelligenza del film. (La critica e i valori del film).
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 9. settembre 1949.

MAUROIS, André

Opinion sur « Hallelujah ».
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 11, giugno 1930.

MICHAUT, Pierre

Il cinematografo francese e i suoi rapporti con le altre arti.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 9, settembre 1949.

MIDA, Massimo

Donskoi e Eisenstein: due generazioni.
in: « La Critica Cinematografica », Parma, II, 7, settembre 1947.

MIERENDORF, Carlo

Hatte ich das Kino!
Berlin, Reiss Verlag, 1920, pp. 56.

MILHAUD, Darius

Opinion sur « Hallelujah ».
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 11, giugno 1930.

Film Music.
in: « World Film News », London, aprile 1935.

Wagner, Verdi e il film.
in: « Cinema » v. s., Roma, 22.

MONDELLO, Paolo

Umanesimo di Donskoi.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 3, marzo 1950.

MORI, Filippo

Il testamento di Murnau.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 4, aprile 1951.

MORLION, Felix A.O.P.

Crisi e prospettive del realismo cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 6, giugno 1949.

NAGY, L.

Vision in Motion.
Chicago, Theobald, 1947.

NELSON, Robert V.

Film Music: Color or Line?
in: « Hollywood Quarterly », Barkeley, and Los Angeles, 1, ottobre 1946.

NORGATE, Matthew

The Argentine Cinema.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 66, Summer 1948.

PALMIERI, Ferdinando Eugenio

La frusta cinematografica.
Bologna, Poligrafici « Il Resto del Carlino »; Editori, 1941, pp. 240, ill. 24.

PANDOLFI, Vito

La Germania è popolata di Golem.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 8, 15 febbraio 1949.

Ombre di personaggi su sentieri solitari.
in: « Cinema » n. s., Milano, III, 45, 30 agosto 1950.

Documentare la lotta per la vita.
in: « Cinema » n. s., Milano, III, 52, 15 dicembre 1950.

L'Enrico V di Lawrence Olivier nella natura dello spettacolo.
in: « Cineclub », Reggio Calabria, 1, ottobre 1950.

PAOLELLA, Roberto

Arti plastiche e documentario d'arte.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 8-9, agosto-settembre 1950.

PARDOE, F. E. & JONES, Ceinwen

A First Cours in Film Appreciation.
(Vedi: Jones, C.).

PIETRANGELI, Antonio

Retrospettiva. (I).
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 4, aprile 1942.

Retrospettiva. (II).
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 10, ottobre 1942.

Verso un cinema italiano.
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 8, agosto 1942.

PILON, Guido

Revisione critica e linguaggio critico.
in: « Eco del cinema e dello spettacolo », Roma, III, 16, 15 febbraio 1952.

POTAMKIN, Harry Alan

In the Land where Images Mutter.
in: « Close Up », London, vol. VI, 1, gennaio 1930.

Film Novitates, Etc.
in: « Close Up », London, vol. VII, 5, novembre 1930.

POULET, Robert

L'amateur circonspect ou le cinéma dévoilé.
Bruxelles, Nouvelle Société d'Editions, 1943, pp. 223, 8°.

PRINZLER, Heinz

Film, ehe wir ihn sehen.
Leipzig, R. Voigtländer Verlag, 1938, pp. 80, ill.

PUDOVKIN, V. & DOVZENKO, A.

Discussion on the American Documentary Film Series « Why we Fight ».
in: « Film Chronicle », 2 maggio 1945.

PURIFICATO, Domenico

Pittura e cinema.
in: « Cinema » v. s., Roma, V, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 10 maggio 1940 - 25 novembre 1940.

Influenza della pittura sul cinema spettacolare.

QUAGLIETTI, L. & CHIARETTI, T.

La sorpresa finale.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 10, ottobre 1951.

QUEVAL, Jean

Film and Fine Arts.
in: « Sight and Sound », London, vol. 19, gennaio 1950.

RAYNOR, Henry

Shakespeare Filmed.
in: « Sight and Sound », London, vol. 22 (New Quarterly Series), 1, luglio-settembre 1952.

RENZI, Renzo

Mitologia e contemplazione in Visconti, Ford ed Eisenstein.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 2, febbraio 1949.

REYNOLDS, Frank

Off to the Pictures: comments on the cinema.
London, Collins, 1937.

RICAMOUNT, Jacques (de)

Les débuts du cinéma allemand.
in: « Cahiers du Cinéma », Paris, Tome I, 4, luglio-agosto 1951.

RICHTER, Hans

The Avant-Garde Film seen from within.
in: « Hollywood Quarterly », Berkeley and Los Angeles, vol. IV, 1, Autumn 1949.

Der Avant garde film von innen gesehen.
in: « Filmkunst », Wien, II, 2, 1950.

ROCCO, Ferdinando

Nota sulla « revisione ».
in: « Cineclub », Reggio Calabria, 8, ottobre 1951.

ROSS, Betty

Mexico's Chaplin.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 66, Summer, 1948.

ROTHA, Paul

The Revival of Naturalism.
in: « Close Up », London, VII, 1, luglio 1930.

Zola e il cinema.
in: « Quadrivio », Roma, 1935.

ROTHA, Paul & ANSTEY, Edgar & LINDGREN, Ernest & MANVELL, Roger

Shots in the Dark.
(Vedi: Anstey, E.).

SADOUL, Georges

Crisis over France.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 66, Summer 1948.

SALA, Giuseppe

Significato di Rossellini.
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 2, febbraio 1952.

Intorno a « Due soldi di speranza ».
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 4, aprile 1952.

SHELLEY, Frank

Stage and Screen.
London, Pendulum Publication, 1947.

SHKLOWSKI, V.

Literatura i kinematograf.
Berlin, 1923.

SPITZ, Jacques

Le Cuirassé Potemkine.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 14, settembre 1930.

(STAUFFACHER, Frank) a cura di

Art in Cinema: a symposium on the avant-garde, togheter with program notes and references for series one of Art in Cinema. S. Francisco, Museum of Art, 1947.

STELLA, Vittorio

Inadeguatezza dell'attuale indagine critica.
in: « Cineclub », Reggio Calabria, 6, giugno 1951.

STEPUN, Fedor

Theater und Kino.
Berlin, Bühnenvolksbundverlag, 1932, pp. 101.

STERNFELD, Frederick W.

The Strange Music of Martha Ivers.
in: « Hollywood Quarterly », Barkeley and Los Angeles, 3, aprile 1947.

SUARES, André

Le coeur ignoble de Charlot.
in: « Comedia », Paris, 3 luglio 1926.

Charlot et son coeur.
in: « Comedia », Paris, 15 gennaio 1927.

TAMBERLANI, Carlo

L'interpretazione nel teatro e nel cinema.
Roma, Azienda Tipogr. E. Naz. Anon., 1941, pp. 268.

TIPPY, Worth

How to Select and Juge Motion Pictures.
New York, Edizione dell'autore, 1934, pp. 31.

TURCONI, Davide

Da Griffith a «The Green Pastures».
in: « Cinema », n. s., Milano, II, 15, 31 maggio 1949.

VAISFELD, I.

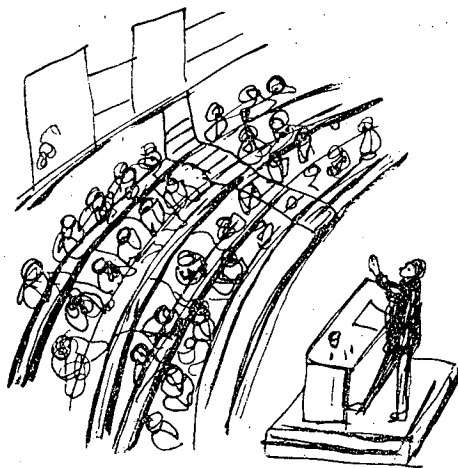
Epiceskie zhanre v kino. (Il genere epico nel cinema).
Moskva, Goskinoisdat, 1950.

VENTURINI, Franco

Motivi di critica sull'opera di Emilio Fernandez.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 4, aprile 1951.

VERDONE, Mario

Espressività del costume cinematografico.
in: « Bianco e Nero », Roma, VII, 5, maggio 1943.

Elementi per uno studio sulla psicologia di Charlot.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 3, maggio 1948.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Soc. Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 Tel. 34-734

UNA PRODUZIONE

EVA FILM

Pentimento

Regia

Enzo di Gianni

con

EVA NOVA

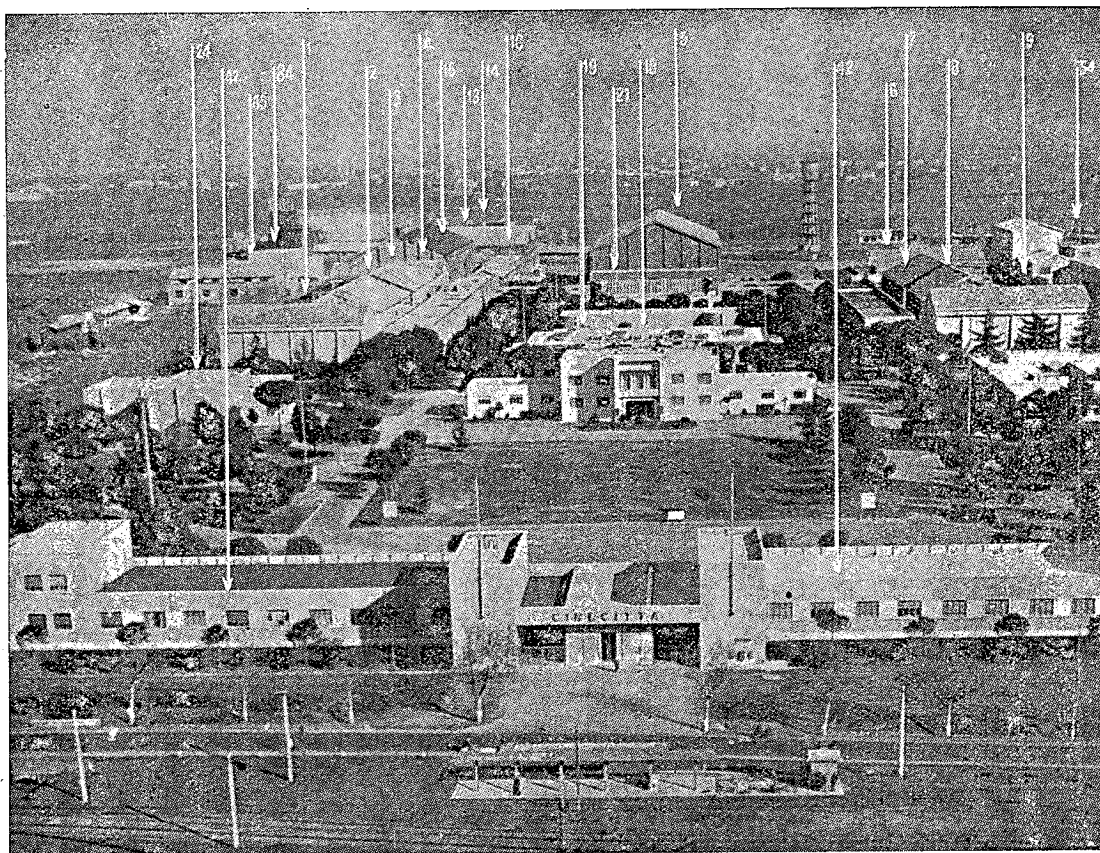
CESARE DANOVA
NYTA DOVER
LEOPOLDO VALENTINI
PAUL MULLER
il piccolo GIANCARLO NICOTRA
ENRICO GLORI

e

DORIS DURANTI

Partecipano: NILLA PIZZI
GINO LATILLA
PAMELA PALMA
NUNZIO FILOGAMO
CARLO SAVINA
E LA SUA ORCHESTRA

Vengono cantate le canzoni: UN DISCO DALL'ITALIA - PER ME LE STELLE SONO NERE - LA MUGLIERA - GIGOLETTE - DAMMI IL NUMERO DEL CIELO - CHIQUITA - ANEMA E CORE - BORGO ANTICO - EL MARINERITO - IO NON TI LASCIO SOLA - QUANTE MARIE

	N.
Teatri di posa	1
» »	2
» »	3
» »	4
» »	5
» »	6
» »	7
» »	8
» »	9
» »	10
» »	11
» »	12
» »	13
» »	14
» »	15
» »	16
Camerini e attrez. - Teatro	17
Presidenza e Direz. Gen.	18
Galleria masse	19
Ristorante di 2ª Categ.	20
Centrale elettrica	21
Impianto Aereaz. 5° teatro	22
Centralina elettrica	23
Sale di proiezione	24

	N.
Tecnofonico	25
Serv. Ottico meccanico	25
Cinefonico	26
Falegnameria	27
Fuori opera	28
Scenografia	29
Magazzino materiali	30
Garage	31
Mensa maestranze	32
Fabbri	33
Idraulici	34
Spogliatoi	35
Serv. Pers. Uff. Movim.	36
Spogliatoi maestranze	37
Pronto Soccorso	38
Magazzini	39
Depositi	40
Ristorante di 1ª Categ.	41
Uffici Produttori	42
Sale di proiezioni	43
Sale montaggio	44
Taglio negativi	45
Celle films	46
Magazzini mobili	47

	N.
Centrale Termica	48
Deposito montaggio	49
Pompa sollev. acqua	50
Serra	51
Deposito infiammabili	52
Torre serbatoio	53
Piscina	54
Deposito mat. lavorativo	55
Deposito Mater. miniat.	56
Parcheggio biciclette	57
Deposito infissi	58
Magazzino	59
Parco Lampade n. 2	60
Spogliatoi comparse	61
Centr. Elettr. per esterni	62
Deposito pirotecnici	63
Centrale Termoelettrica	64
Plastica Scultura	65
Recupero	66
Centrale per esterni	67
Depurazione idrica	68
Edificio Dopolavoro	69
Campo di Foot-ball	70
Spogliatoi	71

PLANIMETRIA GENERALE DI CINECITTÀ